TO

MENTI

GLI STILI

ORNAMENTI

DI TUTTI GLI STILI
CLASSIFICATI IN ORDINE STORICO

TRECENTOTRE TAVOLE

incise dai migliori silografi

AD USO DEGLI ARTISTI, DELLE SCUOLE DI DISEGNO
E DEGLI ISTITUTI TECNICI

CON

TESTO ILLUSTRATIVO E DIDATTICO

del professore

CAMILLO BOITO

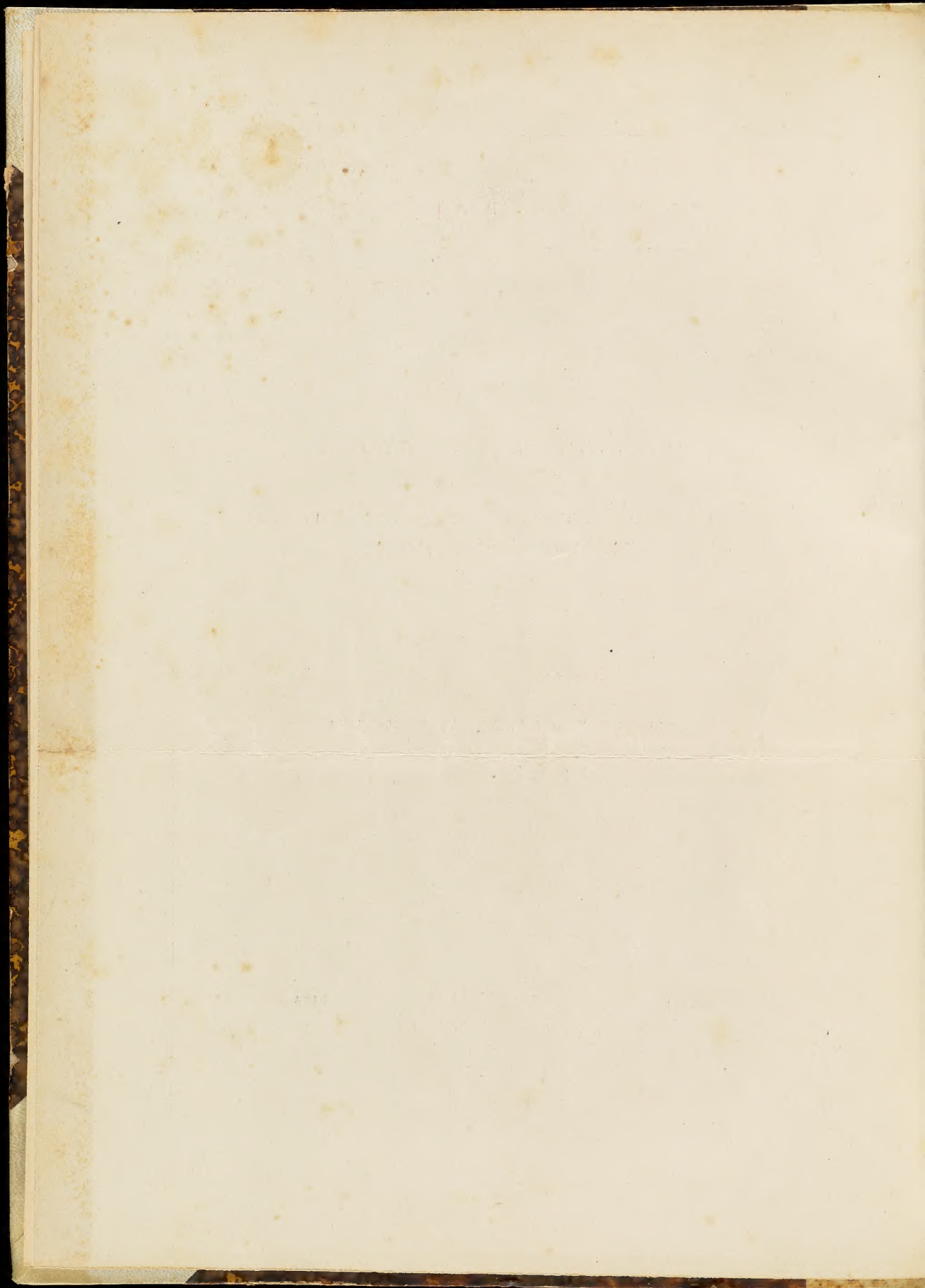
CON 46 INCISIONI INTERCALATE NEL TESTO.

NAPOLI — MILANO — PISA

ULRICO HOEPLI
EDITORE-LIBRAJO

1882.

I PRINCIPII DEL DISEGNO

E

GLI STILI DELL'ORNAMENTO.

AD UN MAESTRO NOVELLO,

MANDANDOGLI LE 303 TAVOLE DELL'OPERA: *ORNAMENTI DI TUTTI GLI STILI,*

LETTERE

DI

CAMILLO BOITO

INDICE.

NAPOLI MILANO PISA

ULRICO HOEPLI

EDITORE-LIBRAJO

1882.

I PRINCIPII DEL DISEGNO

E

GLI STILI DELL'ORNAMENTO.

I.

Lo scopo nell'insegnamento elementare del disegno.

Caro Giovanni,

L'hai dunque avuto il benedetto decreto. Sei dunque maestro di disegno in codesta bella cittaduzza, dove si respira l'aria frizzante delle vicine montagne; e puoi vivere quieto con la tua moglie sempre buona, sempre serena, e con i tuoi bimbi sempre allegri, vocianti e saltanti. Hai l'anima d'un vero filosofo, e le abitudini d'un vero patriarca. Ti bastano la tua casa e la tua scuola. Nei dì di festa passeggi sul monte o dài noia ai beccafichi. Vorrei essere, amico mio, ne' tuoi panni: sei proprio l'uomo più felice in questa valle di lagrime.

Ma tu mi scrivi che la beatitudine non è intiera. Ci vorrebbe altro! Ti senti impensierito. — *Come farò io ad insegnare?* — mi chiedi nella tua ultima lettera. — *Sai che quanto al disegno ed all'acquerello me la cavo piuttosto bene: così parve almeno al Consiglio provinciale, che mi elesse tra ventidue concorrenti. Ma una cosa è fare, una cosa insegnare. La mia sapienza didattica non giunge più in là delle famose foglie dell'Albertolli* — e quì davvero la tua modestia è soverchia; ma continui: — *Ho trent'anni suonati, fui educato, come sai, alla vecchia, e fino ad ora non m'è mai accaduto di dovere lambiccarmi il cervello sui metodi dell'insegnamento. Sento bene dentro di me che un metodo buono ci ha da essere, poichè tutte le cose devono intendere ad un fine preciso, e ad ogni intento si deve giungere con i mezzi più ragionevoli, più solleciti, più sicuri. Ho letto qualche libro, ho esaminato i saggi di qualche nuova scuola elementare e professionale di disegno; ma non mi so raccapezzare, non so dove le innovazioni cessino di essere assennate ed utili per diventare fantastiche o superflue o dannose. Temo che ci sia un poco di pedanteria teoretica, e che a forza di seguitare la ragione sottile si smarrisca la libertà ed il garbo dell'arte.* — Concludi la tua lettera con queste parole, dove indovino la generosa illusione che l'amico si fa sul conto dell'amico: — *Tu mi devi aiutare. Non dirmi di no. Scrivimi per filo e per segno come faresti a insegnare a questi ragazzi, guidami passo passo, conducimi per la mano, mostrami la mèta e la strada.*

Figurati se voglio rispondere di no all'amico Giovanni!

Son più vecchio di te un buon pezzo; e delle scuole alla vecchia e alla moderna, e anche di quelle che si potrebbero dire del futuro, n'ho viste molte in Italia e fuori; e ho dovuto leggere, per certi miei studii, un monte di libri su codesta materia: ti dirò dunque, giacchè me lo chiedi con sì affettuosa insistenza, le mie idee, buone o cattive, sull'insegnamento del disegno, massime sull'insegnamento elementare, che è quello a cui per solito si bada meno, ed importa di più.

Prima di muoversi bisogna sapere una cosa: bisogna sapere dove si deve andare. Quale è dunque l'intento nello studio elementare del disegno?

Indirizzare i fanciulli alle arti del bello? Sarebbe una bestemmia. Ai ragazzi s'insegna a leggere, a scrivere, e l'ortografia, e la grammatica, e poi si esercitano ad esprimere chiaramente un concetto, ch'è stato loro suggerito, o nasce nel loro cuore, oppure sboccia nella loro fantasia innocente. Si bada ancora che nella espressione dei pensieri alla chiarezza non sia disgiunta una certa vivacità e grazia naturale; ma il maestro delle due prime classi elementari e anche della terza e della quarta, non si figura già, Dio volendo! di preparare al mondo con le sue lezioni de' filosofi, de' matematici, dei medici o dei letterati, e insegna a tutti ugualmente. Sarebbe degno di andare a' pazzerelli quello, il quale a un ragazzotto di sette od anche dieci o dodici anni chiedesse: — Vuoi diventare, figliuol mio, ingegnere o prete, avvocato o militare? — e pretendesse di ammaestrarlo nell'uno o nell'altro modo, secondo

la sua vocazione, la quale, per giunta, novantanove volte su cento, è o un'illusione o un capriccio. In somma, tutti, senza eccezione, tutti hanno bisogno innanzi tutto di avere nella mano e nel cervello i mezzi per potere esprimere nella propria lingua nettamente le proprie idee o ripetere quelle degli altri. S'intende le idee semplici, le idee che giovano nella vita comune; giacchè a scrivere un poema, una tragedia, una commedia o solo un sonetto od una novelluccia ci vuol altro. La cosa non ha bisogno di essere dimostrata: dalle scuole elementari non possono uscire poeti e letterati, nè le scuole elementari hanno questo indirizzo neppure lontanamente; anzi il maestro al quale piacesse di esaltare la fantasia dei fanciulli, creando nel tenero animo loro un'ambizione, che pochissimi fortunati sono in grado di soddisfare, compirebbe un'opera matta e malvagia.

Ora, caro Giovanni mio, gli elementi del disegno sono come gli elementi del leggere, dello scrivere e del comporre in italiano. Nella scuola elementare del disegno non ci si deve mettere in capo di fare germinare nè pittori, nè scultori, nè architetti, nè decoratori; ma bensì di esercitare così la mano, l'occhio e la mente dei fanciulli che riescano a riprodurre e ad esprimere con chiarezza le forme degli oggetti che vedono o che pensano. Lettura della forma, scrittura della forma, grammatica della forma. Anche quì (scusa se t'annoio) s'intende la forma degli oggetti piuttosto semplici, quelli che occorrono comunemente: utensili domestici, strumenti di mestieri, qualcosetta di quella ornamentazione che serve a tutti, e poco più, come ti dirò poi. Chi vuole andare innanzi pigli le scuole professionali, gl'Istituti di Belle arti, s'avvii, in somma, davvero e deliberatamente o ad un'arte industriale o ad un'arte bella. Ma se la scuola elementare facesse parte, come nell'Istituto dove tu sei chiamato a insegnare, delle scuole per gli artieri od anche per gli artisti, converrebbe pur sempre tenerla distinta dagli studii secondari e speciali, serbandole il suo vero carattere generale e primario.

Io credo che i primi principii del disegno dovrebbero venire insegnati tra le materie obbligatorie nel terzo e quarto anno delle scuole elementari di tutta Italia, come si fa da un pezzo in molte parti della Germania, dell'Olanda, del Belgio e d'altri Stati civili; e a Torino e in qualche altra città nostra, dove codesto studio venne introdotto per opera delle Amministrazioni comunali, reca buoni frutti con piccolissima spesa e senza danno degli altri esercizii. È riescito male solamente lì dove il metodo era sbagliato di pianta, dove si credeva che l'insegnamento elementare del disegno fosse arte, dove il maestro ne ignorava compiutamente i limiti, il fine, i mezzi. De' maestri così fatti ce n'è tanti ch'è uno spavento. Le patenti di maestro di disegno, conferite secondo i Regolamenti governativi d'oggi dalle Accademie e dagli Istituti di Belle arti, non provano nulla affatto quanto all'attitudine ed all'abilità dell'insegnare, e provano ben poco quanto alla valentia del disegnare. Il giovane patentato, che non ha mai sentito parlare di metodi, quando si becca una cattedra d'elementi s'impanca ad insegnare come insegnò a lui il vecchio suo maestro, scambiando il fine di un'Accademia con il fine di una Scuola elementare, oppure insegna a casaccio, scegliendo di qua e di là gli esemplari, mosso dall'unico desiderio del *far figurare* la Scuola.

Sono pochi, assai pochi quelli i quali dicono come te, caro Giovanni: — NON BASTA SAPERE DISEGNARE PER INSEGNARE BENE A DISEGNARE; sono pochi, assai pochi quelli i quali abbiano il coraggio di affermare questi due primissimi, essenzialissimi doveri del maestro: —

IL MAESTRO DEVE RENDERSI CONTO DELLO SCOPO DEL SUO INSEGNAMENTO;

IL MAESTRO DEVE RICERCARE I MIGLIORI MEZZI PER GIUNGERE ALLA SCOPO DEL SUO INSEGNAMENTO.

Nella ricerca degli intendimenti effettivi e del metodo, il maestro è tenuto a porre, senza dubbio, tutta la sua coscienza e tutto quanto il suo ingegno, lasciando indietro l'empirismo svogliato, pigro, incostante, confuso, vano, cieco. Correggerà il metodo via via con la propria esperienza; nè gli sarà difficile, perchè avrà avuto fin dal principio la guida della ragione, e, si può anche aggiungere, quella dell'esperienza altrui.

Ora, per concludere, nell'insegnamento elementare, del quale ci occupiamo, quale è lo scopo?

È difficile, anzi, credo, a dirittura impossibile esprimere compiutamente ed evidentemente in una sola definizione affermativa codesto scopo. Accade quì ciò che avviene in quasi tutte le altre materie: la definizione parla chiaro soltanto a quelli i quali sanno molto bene di che cosa si tratta. La definizione è un aiuto alla memoria, nient'altro; e per compiere il senso di questa, ch'io tenterò di darti, dovrai avere la pazienza di leggere ancora due o tre delle mie lettere. Vediamo un po' se ne capisci il sugo: — L'INSEGNAMENTO ELEMENTARE DEL DISEGNO HA PER FINE L'ESERCIZIO DELLA MENTE, DELL'OCCHIO E DELLA MANO NELLA RAPPRESENTAZIONE RAGIONEVOLE DELLE FORME.

II.

I limiti nell'insegnamento elementare del disegno.

Caro Giovanni,

Innanzi di rispondere alle obbiezioni, che muovi a certi punti dell'altra mia lettera, permettimi di dirti ancora ciò che l'insegnamento elementare non è, resultando in questo caso più agevole il procedere per via di esclusioni: —

L'INSEGNAMENTO ELEMENTARE DEL DISEGNO NON È UN INSEGNAMENTO ARTISTICO;

L'INSEGNAMENTO ELEMENTARE DEL DISEGNO SI FERMA LÌ DOVE COMINCIANO A POTERSI MANIFESTARE LA FANTASIA E L'INDOLE ESTETICA INDIVIDUALE DELLO STUDENTE.

Tu mi scrivi all'incontro: — *Dovrò io rinunciare volontariamente a educare il gusto dell'allievo fino dai primi passi? Non dovrò io mostrargli subito che lo studio del disegno lo condurrà via via sino alla conquista del bello?* — Intendiamoci. Io non dico che tu non debba ingegnarti di educare il gusto de' fanciulli: mostra loro, se puoi, degli oggetti d'arte gentili; metti sotto ai loro occhi dei disegni, delle incisioni, delle fotografie di cose graziose, e cerca pure che succhino a questo modo indirettamente il latte della bellezza. Il tuo collega, maestro di lingua italiana, quando nelle quattro classi elementari vuole esercitare la memoria de' ragazzi, i quali sanno scrivere appena, non piglia, ch'io sappia, la storia di Bertoldo e Bertoldino, ma sceglie de' brani in prosa, cavati dalle opere di scrittori schiettamente amabili, o versi limpidi e soavi. È bene — chi non lo sa? — che nell'animo tenerello dei giovinetti entrino le idee savie del bello e del buono: idee semplici, misurate, lontane da ogni isterica idealità e da ogni fiacca sdolcinatura di sentimento. Ai fanciulli, per esempio, invece di mostrare le opere delle arti dette propriamente belle, statue, quadri, edificii, od anche decorazioni ed ornamentazioni monumentali, farei vedere gli oggetti dell'arte applicata all'industria. Mi sembra che la stessa bellezza, apparendo nel suo aspetto più comune, più famigliare, più praticamente utile, debba riescire più intelligibile ed attrarre di più. Il difetto della educazione primaria d'oggi sta tuttavia nelle soverchie astrazioni. Per conto mio vorrei che le idee fossero tutte nette e compiute: poca roba, ma sana, e per essere sana bisogna che possa venire digerita compiutamente nei succhi gastrici del cervello piccolo. Il cervello cresce poi, e s'allarga, e s'innalza. Vedi, caro Giovanni, una parte dei grandi pittori e scultori del Rinascimento è uscita dalle botteghe modeste del legnaiuolo e dell'orafo.

Non confondiamo la educazione del gusto con l'insegnamento del disegno. Uno può non sapere disegnare affatto e non ostante distinguere delicatamente il brutto dal bello, la finezza dalla volgarità; uno può all'incontro essere un preciso disegnatore (non dico, avverti, un disegnatore perfetto) senz'avere il gusto vivace e sottile dell'arte. Nella musica è lo stesso. Credi tu che basti eseguire una sonata sul pianoforte od una variazione sul violino per sentire nell'anima le maraviglie supreme del Beethoven o del Bach? In ogni modo quando il maestro di pianoforte piglia sotto di sè un allievo, non lo lascia, con la scusa di educargli il gusto, strimpellare l'adagio, metti, della *Patetica;* ma gli fa ripicchiare mille volte le cinque note, poi lo tiene alle scale, poi alle terze, alle seste, alle ottave, agli esercizii d'ogni specie, assai meno dilettevoli e meno artistici di quelli che servono ad addestrare la mano e l'occhio nello studio elementare del disegno, quale l'intendo io e quale spero che tu lo voglia intendere fra poco. Codeste esercitazioni arcinoiosissime, benchè sieno i primi gradini della scala che mena al Parnaso, non hanno nulla della frescura e del profumo di quel monte divino. Fatto sta che in tutti gli studii ci sono, volere o non volere, gli uggiosi principii, i quali risguardano il corpo dello studioso più che lo spirito: nel pianoforte la snellezza e la forza delle dita, nel disegno la precisione e la sicurezza delle dita medesime, guidate dall'occhio. Il cominciamento dello studio del disegno è già più nobile assai, poichè l'occhio si collega intimamente all'intelligenza.

Il disegno dunque si deve principiare a studiare con le cinque note e via via; ma le foglie dell'Albertolli (parlo di queste perchè l'Albertolli è morto da un gran pezzo, e non di meno quasi tutti le conoscono, e molti se ne valgono tuttavia) sono come le sonatine de' bimbi, che piacciono alle mamme scioccherelle, ma che fanno inorridire i maestri galantuomini. Chi si sciupa con le sonatine stenta poi a far qualcosa di sodo.

Tu mi scrivesti giorni addietro: *La mia scienza didattica non giunge più in là delle famose foglie dell'Albertolli.* Calunniavi te stesso; ma quanti non sono anche al giorno d'oggi i maestri, segnatamente nell'alta Italia, i quali pongono in mano al fanciullo ignorante, che non ha mai tracciato una linea di disegno, il campanello famigerato? A forza di sgobbarvi su, tormentando la povera carta con la gomma e con la mollica di pane, facendo, rifacendo, soccorso dai consigli e dall'opera continua del maestro, il misero scolaro giunge a copiare, bene o male, codesta prima lezione. Un bel lavoro! È calligrafia, non disegno. Che cosa significano quelle linee, le quali or qua or là si vanno leggiadramente ingrossando? È contorno, è ombra? Che cosa rappresentano quelle curve? Son foglie? Oibò. Sono petali d'una corolla? Oibò. Sono sgraffe da calligrafo nè più nè meno.

E il maestro come fa egli a dimostrare all'allievo dove e come e di quanto ha sbagliato? Gli dice: — Figliuol mio, bada, il tuo campanello è troppo largo da quì a quì, vedi? — E l'altro: — Perchè? — Perchè di sì, non capisci? la proporzione è diversa; allunga, tira in su, a questa maniera, dammi la matita — e disegna qualche minuto, poi continua il suo giro. Dopo mezz'ora torna: — Ora va meglio; ma le foglie non hanno garbo; guarda, te ne farò io una; qua sottile, leggiero, qua grossetto, grave. — Perchè, signor maestro? — Perchè di sì — e gli volta le spalle.

Amico mio, bisogna che il maestro possa dire, massime nei principii, sempre e prestamente e chiarissimamente per qual cagione l'esemplare è perfetto, per qual cagione e fin dove la copia è sbagliata. La mente del fanciullo deve rimanere contenta appieno: il fanciullo è logico più che non paia; quando chiede — perchè? — se la risposta non risulta limpidamente scientifica il cervello ingenuo non si sente soddisfatto, e allora gli occhi del bambino s'alzano interrogando di nuovo. Bisogna dunque cominciare, come ti dirò poi, dalla verità assoluta della forma, dalla geometria, caro Giovanni.

La prima lezione, la prima foglia dell'Albertolli, così calligrafica com'è, riesce a ogni modo assai migliore delle altre. La seconda è veramente abbominevole. Vorrebbe forse parere la corolla d'un fiore a quattro petali. Uno è nascosto, ma

quello che sta di faccia non ha che vedere con i due che stanno di profilo. Il ripiegamento dei petali è assurdo e goffo quanto si può immaginare, la nervatura è assurda, gli occhi sono assurdi. S'intende che il fiore per diventare un esemplare di scuola primaria debba essere simmetrizzato o geometrizzato, ma bisogna che serbi certi suoi caratteri naturali e che il disegno appunto si confaccia alle leggi geometriche. Ora, questa seconda lezione dell'Albertolli è non solo senza senso di verità e senza senso di geometria, ma è a dirittura senza senso comune. Questi sono gli esemplari, caro il mio Giovanni, i quali servono a esercitare la mano, l'occhio, l'intelletto dei fanciulli nelle scuole pubbliche e private! E tu sai come i primi esemplari restano impressi nella memoria; tu vedi che i bambini sui loro scartafacci, sulle pareti dei corridoi accademici, talvolta sui muri delle case vanno ripetendo, come fa il papagallo, queste arcibestialissime foglie di quell'Albertolli, il quale era di certo un valente artista, ma è stato un precettista infame.

Nella terza lezione i cinque petali non hanno un'ombra di relazione fra loro. Nella quarta principiano le foglie con quegl'intagli tondetti, gonfietti, scipiti, i quali non rivelano il principio della loro ragione nè nella natura, nè in nessuno degli stili ornamentali antichi o moderni, eppure lasciano un così tenace ricordo che nel copiare poi, quando il fanciullo è diventato artista, qualche ornamento greco o romano o del Quattrocento o del Cinquecento spesso fanno di nuovo capolino gonfietti, tondetti, insipidi. Le opere pubblicate alquanti anni addietro, mostravano questa calligrafia Albertolliana spiccatamente. Vedi, per dire di una, quella sulle *Fabbriche e i monumenti cospicui di Venezia,* diretta dal Cicognara, dal Diedo, dal Selva; e nota come gl'intagli asciutti, un po' secchetti, un po' spinosi, ma elegantissimi delle stupendissime ornamentazioni Lombardesche, e persino i fogliami arabo-gotici del Palazzo Ducale e della Cà d'Oro, sieno ridotti alla mellifiuità monotona e puerile delle disgraziate lezioni, le quali trionfano tuttavia in molte scuole d'Italia. Oggi il male è scemato; ma non è raro di trovare certe recenti pubblicazioni macchiate di quella pece.

Tua moglie, che unisce a tutte le bontà tutte le grazie, suona il pianoforte da maestra vera. Chiedile un po' se non è cosa essenziale l'avere un maestro, che insegni a mettere bene le mani sullo strumento, e avvii bene a' primi esercizii, e continui pazientemente a tenere in riga l'allievo con il metodo razionale, saggio e vigoroso. Chiedile se il fanciullo male o mediocremente ammaestrato nel cominciare, non debba poi rimettersi da capo allo studio per vincere le cattive assuefazioni, e quanto tempo ci voglia, e quanta fatica, e quanta forza di volontà, e come non di meno tratto tratto le assuefazioni ricompaiano tenacissimamente. COMINCIAR BENE BISOGNA, COMINCIAR BENE.

Ma metti pure che codesti esemplari dell'Albertolli (e sono venti, se non m'inganno) o gli altri consimili, i quali s'adoperano per i primi studii e dei quali non ti voglio dire tutto il male ch'io penso, perchè gli autori di essi o sono vivi o morti da poco, metti che fossero disegnati ragionevolmente, che cosa ci capirebbe il fanciullo ancora? Intenderebbe lo scortare, il ripiegarsi, il rigirare delle foglie e dei fiori? Intenderebbe il muoversi delle costole, delle nervature? Il povero allievo ignora che cosa sieno le linee, non sa che cosa sieno le superficie, e già lo si vuole obbligare a riprodurre un contorno prospettico, il disegno d'un solido!

Via dunque tutta questa calligrafia, a cui mettono il nome di *Corso elementare di disegno*, di *Principii d'ornato*, di *Lezioni progressive d'arte ornamentale* o che so io. Il ragazzo per innamorarsi dello studiare, cioè del pensare e del lavorare, non ha bisogno di lenocinii sconclusionati: ha bisogno bensì di capire compiutamente le cose semplici ed utili. Lo studio elementare è una scala: non uno scalone agevole, ma una scala a piuoli; se manca uno dei piuoli occorre una forza non comune di braccia e agilità di membra per potersi arrampicare a ogni modo. Si rischia di rompersi una gamba, o di cascar giù. Le capriole, gli sbalzi, i salti mortali non tutti li possono fare, anzi sono pochissimi i fortunati che li possano fare; e anche quelli vanno più lesti, alla stretta dei conti, e più sicuri, mettendo un piede innanzi all'altro con misurata regolarità, senz'avere bisogno di ripigliare il fiato a ogni tanto o di asciugarsi il sudore della fronte. DUNQUE NELLO STUDIO ELEMENTARE DEL DISEGNO SI DEVE ANDAR SU A UN GRADINO PER VOLTA, NÈ BISOGNA LASCIARE COL PIEDE IL PIUOLO DI SOTTO PRIMA DI AVERE MESSO FERMISSIMAMENTE L'ALTRO PIEDE SUL PIUOLO CHE VIENE POI.

Principiar bene, dicevo. Per principiare bene si principii col principio d'ogni forma, d'ogni disegno: la geometria.

III.

I primi fondamenti: Geometria a mano libera.

Caro Giovanni,

Queste lettere non possono riescire dilettevoli: nè io scrivo, nè tu leggi così per isvago. Lasciami dunque essere pedante, e sputare sentenze.

Bada a questo precetto, ch'è la guida per bene insegnare, non solo il disegno elementare, ma l'arte in genere: — L'addestramento della mano deve andare di pari passo con l'esercizio dell'occhio, e questo deve andare di pari passo con l'istruzione della mente. In fatti l'occhio trova nella mente le ragioni del veder bene, e la mano trova in esse ragioni la sicurezza dell'operare. Dunque: — MANO, OCCHIO, INTELLETTO SI DEVONO EDUCARE CONTEMPORANEAMENTE.

Caviamo ora le conseguenze dei nostri discorsi. Bisogna ridurci ai primi principii, e quindi semplificare. Nel solido v'è il colore, v'è il chiaroscuro e v'è il disegno; lasciamo da parte il co-

lore, lasciamo da parte il chiaroscuro, e nel disegno cerchiamo l'essenziale — il contorno — anzi fermiamoci al contorno delle figure piane. Ogni contorno è formato di linee rette, curve, spezzate o miste; anzi, per dire più esattamente, di linee soltanto rette o soltanto curve, o curve e rette insieme, giacchè le spezzate e le miste non sono composte d'altro che di rette e di curve.

Si comincia dunque dalla linea retta. Ne segni una sulla lavagna bella, netta, grossa, che si veda ben chiara, e dici agli allievi di copiarla sulla carta con la loro matita tale e quale. L'allievo non è nuovo alla linea retta: deve avere già fatto le sue brave *aste,* poichè tu non ammetti certo alla tua scuola i ragazzi, i quali non sappiano più di quello ch'è oggi richiesto per nominare il signor Deputato, che non sappiano cioè leggere facilmente, scrivere decentemente, e sommare, sottrarre, moltiplicare e divider numeri. All'allievo hai insegnato, s'intende, a temperare il lapis, a tenerlo bene fra le dita, a stare comodo sul suo scanno, ad acconciarsi giustamente innanzi agli occhi la carta, e via via. Hai escluso dall'aula compassi, righe, squadre, ogni strumento così fatto; ed allo scolaro che per tracciare la sua retta adoperasse, metti, una lista di carta ripiegata o la cannuccia di un'altra matita, sei disposto a dare prima una buona lavata di testa, e ad infliggere poi, se ricascasse nella disubbidienza, un castigo solenne.

Non so se l'aula, nella quale tu insegni, riceva, come dovrebbe, luce abbondante, e dalla sinistra degli allievi, e verso tramontana, e piuttosto dall'alto, e senza gli uggiosi riflessi dei muri di case vicine. Non so se tu abbia tuttavia quei lunghi tavoloni, sui quali, ho studiato io e devi avere studiato anche tu. Mi rammento bene. Eravamo otto o nove: uno s'alzava, e la panca sbalzava, e la carta si sgorbiava; e che gomitate! Il proprio disegno si vedeva in iscorto, si pigliava un torcicollo per guardare l'esemplare, ci si rompeva il fil della schiena: si diventava, in conclusione, mezzi orbi e mezzi gobbi. Tu avrai, senza dubbio, gli sgabelli separati, uno per ogni allievo, con la loro brava tavoletta, che si alza e si gira; sicchè l'allievo non è disturbato dal vicino, guarda dritto il modello, fissa nel mezzo il suo foglio di carta, ha il braccio sciolto, si regge naturalmente sui fianchi, disegna comodo e non si sciupa il corpo. Ma se codesti sgabelli, i quali, con piccola diversità di forma, si vedono oramai in tutte le buone scuole di disegno, non fossero giunti sino al piede delle tue belle montagne, scrivi, per carità, subito al Prefetto illustrissimo, e, quando non bastasse, manda una istanza al Consiglio della Provincia, dopo esserti inteso con la Commissione sanitaria, giacchè questi sedili sono una necessità urgente, non solo della pedagogia, ma ben anche della igiene.

La digressione, che m'è corsa giù dalla penna, si collega alla *linea retta* per questa ragione — non è possibile ch'io ti dica a quanti allievi tu debba attendere contemporaneamente nelle tue lezioni comuni sulla tavola nera, perchè ignoro l'ampiezza, la distribuzione e il modo d'ammobiliamento della tua scuola. Ti dirò il massimo, che sarebbe di venti, fors'anche di venticinque. Ora, quanti sono gli allievi, che frequentano, non dico che s'inscrivono (l'una cosa è diversa dall'altra) nel primo anno di studio? Sono alquanti più di venti o venticinque? Se sì, ti bisogna dividerli in due sezioni, attendendo da te alternativamente all'una ed all'altra, o, meglio, affidandone una al tuo aiuto; e se sono parecchi più di cinquanta, ti occorre dividerli in tre.

Fino dal primo passo tu cominci a esercitare nel giovinetto la mente, l'occhio e la mano, e anche la memoria. Tracciata la tua linea retta, ne dái la definizione; mostri come possa essere orizzontale, verticale, obliqua; poi vieni alla perpendicolare, alle parellele, alle convergenti, alle divergenti, sempre di linee rette; poi entri negli angoli, il retto e gli acuti e gli ottusi, e ne tracci parecchi sulla lavagna e fai che gli allievi ne imitino l'apertura; poi sali alle figure rettilinee, al triangolo equilatero, isoscele e scaleno, rettangolo, acutangolo ed ottusangolo, al quadrato, al parallelogrammo, al rombo, al trapezio, al pentagono, all'esagono, all'ottagono regolare, sempre indicandone e facendone copiare molti e diversi esempii. Giunto quì, ripigli la linea curva; ti fermi un pezzo al circolo, ch'è, per il bambino disegnatore, il ponte degli asinelli, e ne fai tracciare di grandi e di piccoli, aiutando l'occhio e la mano dell'allievo con il quadrato circoscritto e le sue diagonali o anche con l'ottagono regolare circoscritto. L'elisse è un altro boccone duro. Conviene mostrare come si disegni meccanicamente coi due chiodi e la funicella, cogliendo l'occasione d'insegnare che i due chiodi sono i fuochi, che la cordicella, distesa, è uguale all'asse maggiore, e che, la stessa cordicella rimanendo sempre ugualmente lunga, la somma dei due raggi vettori è sempre la stessa. Costrutte così molte elissi di varie forme, ora con l'asse maggiore orizzontale, ora con l'asse maggiore verticale od obliquo, ed assuefatto l'occhio a tale forma geometrica lo scolaro segnerà le sue elissi con il solo aiuto del rettangolo circoscritto. Si compierà questa prima serie di lezioni con qualche esempio di parabola, di ovale e di spirale.

Intendiamoci bene, caro Giovanni. Quì non si tratta propriamente d'insegnare i principii della Geometria piana. Quì SI TRATTA DI ESERCITARE L'OCCHIO E LA MANO IN QUELLE FORME ELEMENTARI DEL DISEGNO, DELLE QUALI SI PUÒ DARE UNA RAGIONE SICURAMENTE ESATTA E PERSUASIVA. Ciò che tu insegni dev'essere scientificamente vero e preciso, anche nella parola; ma si deve restringere a dar la ragione della forma. Se tu vai più innanzi confondi la mente dell'allievo, lo stanchi, lo secchi, lo svii dal fine della tua scuola. E ricordati sempre una verità, che trova la sua applicazione anche nell'insegnamento dell'arte: — Lo scolaro ha dentro di sè l'istinto delle cose che giovano allo scopo del suo studio; indovina quelle che gli giovano, e le ama; indovina quelle che gli sono superflue, e le odia. —

Per esempio, al proposito del cerchio, il quale apre un interminabile campo allo scilinguagnolo

del geometra, tu insegnerai poche e facilissime cose: — Figliuoli miei, eccovi il cerchio. Vedete un po' come questa sua linea curva, la quale rientra in sè stessa e si dice *circonferenza,* ha tutti i punti ugualmente distanti da questo punto quì, il quale si chiama *centro.* Guardate bene, tutte queste rette, ch'io mando dal centro alla circonferenza sono dunque uguali fra loro, e si dicono *raggi;* e queste che, passando dal centro, toccano con le loro estremità la circonferenza, si dicono *diametri,* e sono tutte della stessa lunghezza; e queste, toccanti il cerchio in un unico punto, si dicono *tangenti.* Rammentatevene bene. — Puoi aggiungere la definizione della corda e della freccia, se credi; ma lascia stare la secante. In nome di Dio, fa di non riescire seccante.

Quando l'allievo ha disegnato a mano libera il suo bravo cerchio, tu guardi e dici: — Ragazzo mio, ti pare di aver fatto bene? Ti pare che da questo centro a questo punto della circonferenza ci sia la stessa distanza che v'è tra il centro e quest'altro punto della circonferenza? — Signor maestro, mi par di no. — Allora tu hai sbagliato nel disegnare, perchè tu ti rammenti la definizione del circolo: — Sì, signor maestro. Il circolo è... — Sta bene. Dunque correggi il tuo disegno. — E l'allievo, persuaso, torna con più lena al proprio lavoro.

Così, ripeto, mi restringerei a indicare nelle linee, negli angoli e nelle figure geometriche le proprietà essenziali, quelle strettissimamente necessarie a mostrare perchè e dove il disegno è sbagliato, aggiungendo solo alcune delle definizioni più consuete e più facili. La parabola, l'ovale, la spirale mi contenterei quasi quasi di mostrarle e di farle disegnare senz'altro. Escluderei assolutamente quelle costruzioni, le quali richiedono l'aiuto del compasso, rimandandole al secondo semestre. NEL PRIMO SEMESTRE DELLO STUDIO L'ALLIEVO NON DEVE MAI, NEANCHE PER VERIFICARE GLI ERRORI DEL PROPRIO DISEGNO, PIGLIARE IN MANO COMPASSO, RIGA, SQUADRA OD ALTRO SIMILE STRUMENTO. Questa è la condizione *sine qua non* del profitto nel disegnare a mano libera, poichè il fanciullo, che ha provato la scorciatoia degli strumenti, non ritorna volentieri alla fatica di un esercizio, in cui è necessaria l'attenzione continua dell'occhio e la precisione minuta delle dita. In ciò, caro Giovanni, devi essere inesorabile. E nota ch'io dico *primo semestre*, supponendo che le lezioni sul disegno geometrico a mano libera e sulle sue modeste applicazioni, delle quali ti parlerò in un'altra prossima lettera, possano venire date in tutti i 120 giorni, a cui, se si tolgono vacanze e feste, si restringe il primo semestre. Quando le lezioni non fossero quotidiane, invece di *primo semestre* bisognerebbe dire *primo anno.*

È necessario che il fanciullo tracci sulla carta, ora in media grandezza, ora in una misura tale da pigliar tutto il foglio, la copia del suo esemplare, e la tracci a linee sottili, nette, tutte uguali, senza la pretensione di segnare il grosso d'una ombra, ch'egli non sa cosa sia, e senza la vanità di un garbo fittizio e falso. Permettigli in principio di adoperare la gomma, raccomandandogli per altro di adoperarla il meno possibile; giacchè si deve assuefare a trovare sul foglio i punti principali della sua figura, e poi a tirare leggerissimamente le linee quasi invisibili per ripassarle con la mano sicura e lesta. Ad alcuni, d'occhio incerto e di mano tarda, sarà difficile che tu possa mai proibire completamente ogni mezzo di cancellatura; ma ai migliori puoi, a cominciare dal terzo o quarto mese, tentare di metter fra le dita persino la penna da scrivere, esercitandoli di quando in quando nel contorno ad inchiostro. Senti come dice bene un vecchio trattatista del Quattrocento, Cennino Cennini: «Sai che ti avverrà, praticando il disegno di penna? che ti farà sperto, pratico e capace di molto disegno entro la testa tua.» *Entro la testa tua:* ha ragione. Quando si sa che ogni segno deve restare, quando si ha, per così dire, la responsabilità di ogni tratto, si raddoppia, si decupla l'attenzione, e la forma che ci è dinanzi e che si vuole riprodurre, rimane incancellabile nella memoria.

E fino dai primi principii conviene adoperarsi a tener desta la memoria tenera del ragazzo. Mostragli un angolo di certa data apertura, un certo triangolo, un certo quadrilatero o un'altra figura qualsisia; fa che la fissi, che la studii bene con l'occhio e con la mente; poi nascondi l'esemplare, e digli di riprodurre la figura da lui guardata. La disegna malamente, e tu mostragli di nuovo l'esemplare, e tornagliela a far fare, e così di seguito finchè raggiunga lo scopo.

Al disegnare in carta alternerei il disegnare sulla lavagna o tavola nera. Conviene addestrare la mano in tutti i modi possibili: chiama l'allievo a tracciar linee da destra a sinistra, da sinistra a destra, dall'alto al basso, dal sotto in su, rette, curve, che so io. E non è male che il giovinetto si avvezzi a lavorare sotto il fuoco degli sguardi de' suoi compagni, e in mezzo forse al loro riso ed ai loro bisbigli. Il maestro deve salvarlo dalle canzonature degli altri e dall'avvilimento dell'animo: deve dall'altra parte guidare il coraggio perchè non trasmodi in isfacciataggine senza dignità e senza amor proprio; ma l'esercizio dell'operare alla presenza degli altri, per modo che la censura o la lode venga pronta e vivace, è vantaggioso a temprare lo spirito ad una certa vigoria e coscienza di sè medesimo. Ma, per carità! in tutti questi esercizii non cercare a ogni costo la perfezione. Disegnare sulla carta, sulla lavagna, con la matita, con la penna, in grande e in piccolo anche le più semplici figure geometriche non è una cosa da nulla. Alcuni faranno bene, molti mediocremente, e non pochi appena appena tollerabilmente; ma la scuola in questa parte è comune a tutti e bisogna, volere o non volere, farli andare innanzi di pari passo, salvo, s'intende, quelli che mancano affatto o d'ingegno o di buona volontà, i quali del resto non si trovano soltanto nella tua aula del disegno, ma in codest'aula sono, per verità, più che in ogni altra fastidiosi a sè stessi e dannosi ai loro compagni.

Gli esemplari potrebbero essere di tre sorta. Disegnati su ampii fogli di carta bianca o, meglio, d'un grigio chiaro azzurrognolo, con linee nere

tanto grosse quanto basta per vederle bene dagli ultimi sgabelli degli allievi; oppure disegnati su ampii fogli di carta nera, con linee bianche. Nell'un caso e nell'altro le tavole, incollate su cartone o su tela, s'appenderebbero alle pareti o dinanzi alla lavagna. La lavagna è il terzo modo, il più vivace, il più pronto, il più fruttuoso, perchè lì sotto la mano del maestro il ragazzo vede nascere il suo modello, avverte la maniera con cui il maestro procede, come tenga il braccio, come giri l'avambraccio, come muova le dita, come adoperi il gesso. Ma il maestro, per arrischiarsi a disegnare così all'improvviso in faccia a tutta la scolaresca le figure geometriche, le quali dovranno poi venire copiate, deve avere un'abilità di mano singolare davvero. Se non si sente compiutamente sicuro è meglio che prepari il suo disegno sulla tavola nera con il compasso e la riga innanzi all'ora della lezione e senza farsi scorgere dagli allievi, ai quali potrebbe parere strano che il maestro adoperasse per conto proprio quegli strumenti, che interdice ad essi con sì tenace rigore.

Ma egli non potrà in nessun modo esimersi dal dare qualche saggio sulla lavagna di codesto genere di disegno, come dovrà poi dare sulla lavagna saggi frequenti di forme e intrecciamenti ornamentali. È dunque indispensabile, caro Giovanni, che tu, se non hai avuto mai l'occasione di esercitarti nel tracciare contorni sveltamente sopra una parete grande e verticale, lo faccia presto; nè la cosa dovrà riescire punto ardua alla disinvolta maestrìa dalla tua mano. Sai come i nostri grandi Trecentisti ed anche gli antichi Greci dessero una certa importanza alla maniera di disegno, della quale stiamo ragionando. Vi si riferiscono due storielle curiose: la prima certo t'è nota, ma la seconda crederei di no. — Il papa Benedetto XI, volendo chiamare a Roma per certi lavori Giotto di Bondone, ma bramando avere una prova della valentia dell'artefice, mandò a Firenze un cortigiano, il quale in fatti, entrato nella bottega di Giotto, gli chiese per il papa un disegno. Giotto cortesemente, preso un foglio, su quello tracciò con un pennello tinto di rosso un circolo così perfetto, *che fu*, nota il Vasari, *a vederlo una meraviglia*. Il cortigiano credette di essere canzonato, ma poi, giacchè il pittore insisteva, dovette contentarsi di recare al papa quel foglio, insieme ad altri ben finiti disegni d'altri artefici valenti. Il papa ed i signori, ch'erano intorno a lui, intendenti dell'arte, conobbero di botto dal circolo, dice ancora il Vasari, *quanto Giotto avanzasse d'eccellenza gli altri pittori del suo tempo*. Dev'essere stato un gran bel tondo, se compiè un tanto miracolo; e s'ha proprio ragione di dire *tondo come l' O di Giotto*. — Ma Protogene e Apelle fecero di più con meno del circolo, anzi con il meno che si possa fare: la linea retta. Eccoti il caso. Protogene dimorava nell'isola di Rodi sua patria. Apelle un dì, essendo andato a Rodi e non conoscendo Protogene di persona, si fece condurre alla sua bottega, dove trovò soltanto una vecchierella, che sonnecchiava. Per lasciare un segno della sua visita, non avendo in tasca il polizzino stampato, come s'usa ora, tolse un pennello, e sopra una tavola bianca, apprestata per dipingervi su, tracciò una linea retta sottile, e andò via, dicendo alla vecchierella che sarebbe tornato. Torna Protogene, guarda la tavola e tosto riconosce la delicata mano di Apelle; ma non si smarrisce, e con un diverso colore tira, accanto accanto, parallela all'altra e anche più sottile una retta, indi per certa sua urgentissima faccenda riesce dalla bottega. Si ripresenta Apelle, vede il segno dell'emulo, e con un terzo colore, a mano libera, in piedi, traccia fra l'una e l'altra linea una terza così esile, così maravigliosamente diritta che Protogene poco dopo ne rimane stupito e conosce di essere vinto e corre al porto e vi cerca Apelle e lo ritrova e l'abbraccia e se lo mena in casa e gli fa mille feste. La tavola tutta bianca, con quelle sole tre linee, restò famosa: i Greci la venerarono finchè, recata a Roma, venne posta nel palazzo degli Imperatori, e fu serbata ancora onorevolmente colà quando delle tre linee si vedeva un resto percettibile appena, e poi ancora quando non se ne vedeva più nulla.

La storiella è narrata da Plinio il Giovine; ma non ti spaventare, caro Giovanni: non occorre di essere Apelle, Protogene o Giotto per disegnare un circolo od una retta.

IV.

Ricreazioni Geometriche.

Caro Giovanni,

Tu mi scrivi: — *Intendo bene due cose: la prima, che bisogna principiare dal disegno a mano libera; la seconda, che bisogna principiare logicamente dal disegno delle linee e delle figure geometriche. Sta bene. Ma non temi tu un gran malanno, il quale renderebbe inutili le migliori, le più evidenti ragioni di questo mondo? Non temi tu la noia ineffabile del fanciullo? Lo sbadiglio è il peggiore intoppo che si possa trovare nell'insegnamento. Non credi tu che convenga infiorare le via dell'arte sino dai primi passi?* E di questo trotto m'infilzi una dozzina di interrogazioni l'una più incalzante dell'altra.

Speravo di avere già risposto a' tuoi dubbii, in parte almeno, nelle altre mie lettere; ma i dubbii di questa fatta sono i più tenaci. Tu, caro amico, hai l'ingegno elevato e rettissimo il cuore; e non di meno rappresenti con le tue perplessità sempre rinascenti la malavoglia e il sospetto dell'empirismo verso la ragione, della tradizione accademica verso la libertà logica. Io adopero, confesso, parole troppo sonore e gonfie per il piccolo argomento di cui discorriamo insieme famigliarmente; ma, sia largo il campo od angusto, il movente della lotta è sempre il medesimo. Sei allievo di un'Accademia, la quale continua anche al giorno d'oggi nel suo vecchio sistema, e ti par comodo il pensare che come insegnarono vent'anni addietro a te, così tu debba alla tua volta insegnare agli altri. Ma, santi numi! non ti rammenti più gli sba-

digli davvero sonori, e le inquietudini tarantolesche delle braccia, delle gambe, di tutto il corpo innanzi alle celebri foglie dell'Albertolli? Così, dopo molti anni, i fastidii della fanciullezza s'inghirlandano di rose nella memoria e mandano un vago ricordo di canti e suoni! Che cosa hanno di allettevole mai quegli sgorbii calligrafici? Ma tu mi rispondi: — *E le linee e le figure geometriche non sono forse più uggiose?* — Io dico di no per due ragioni, che ho toccato altra volta: prima, perchè negli studii le cose che giovano e che si sente che giovano si accettano di buona voglia; seconda, perchè nelle molte scuole regolate oramai secondo il metodo da me spiegato, i ragazzi studiano volentieri e con vivo interessamento e, quasi direi, con vera allegria.

Ma insomma, se lo vuoi proprio, vediamo di rendere questo disegno geometrico ancora un po' più gaio. Già ci sono, anche senza invadere il campo del compasso e della riga, gli intrecciamenti semplici delle figure, i quali possono cominciare a dar immagine di un impiantito a rete, a spina di pesce, di un pavimento a scacchi, a stelle, a poligoni ed anche a curve agevolmente costrutte sul quadrato o sul triangolo. Poi ci sono le sagome architettoniche. Chi sa tracciare la linea retta sa disegnare il listello, la fascia, il gocciolatoio, e anche i dentelli e, se occorre, i triglifi e le goccie; chi sa tracciare l'arco o il quarto di cerchio sa disegnare l'ovolo, il cavetto, e anche la gola dritta e la gola rovescia; chi sa tracciare il mezzo cerchio sa disegnare il tondino, il toro, e anche la scozia: sicchè non riesce troppo arduo il far copiare a mano libera dalle tavole murali, cioè dagli esemplari disegnati in grande e appiccati alle pareti, il profilo del capitello toscano, della trabeazione toscana, della base attica e, ai fanciulli più lesti e intelligenti, forse anche il capitello dorico e la trabeazione dorica. Qui pure l'intelligenza andrebbe di pari passo con l'occhio e con la mano; e l'allievo imparerebbe fin dal principio a conoscere e a indicare le modanature, anzi a dirittura un ordine architettonico; e imparerebbe a conoscerlo e ad indicarlo nel solo modo ragionevole, cioè imitandone le proporzioni, non con il mezzo di moduli e di rapporti aritmetici, ma così ad occhio, come il pittore fa della figura umana.

Ma vuoi qualcosa che stia nell'indole, nei gusti, nelle attitudini del fanciullo? Vuoi qualcosa che lo ricrei davvero, e nello stesso tempo lo istruisca, mostrandogli come si applichino tosto i primi principii del disegno lineare?

Il monello si diletta a insudiciare i muri nelle vie, e lo scolaretto a sgorbiare i quaderni destinati alle proposizioni grammaticali ed alle esercitazioni aritmetiche, disegnandovi su casine, carrozze, alberi, profili grotteschi d'uomo e di donna, bizzarrie d'ogni specie. L'inclinazione a codesto genere d'arte è così prepotente che il fanciullo, sgridato, punito, ci ricasca pur sempre, forse anche un poco per ispirito di contraddizione e per sollevarsi dalla noia delle seccagginose lezioni. Ora vediamo i caratteri di un tale disegno: nè a te, caro Giovanni, devono mancare i documenti negli scartafacci dei tuoi vispi bambini. Nota una cosa: non ci sono linee prospettiche: non ci sono scorci: i corpi appaiono ridotti al loro aspetto geometrico. Le teste si vedono in profilo, come quelle delle figure nei bassorilievi egiziani, salvo qualche rarissima volta che si scorgono precisamente di faccia; le casette mostrano il loro solo prospetto, con il tetto in forma di triangolo isoscele; il cappello a cilindro è composto di quattro rette, quella di sotto un po' più lunga dall'una parte e dall'altra per formare le tese; la seggiola collocata di fianco, ha due sole gambe e la spalliera diritta: insomma, lo spirito del fanciullo compie dentro di sè una operazione scientifica, svincolando gli oggetti dalle loro effettive apparenze, per ridurli alla loro rappresentazione ortografica. Un tale fatto, che a prima giunta può sembrare assai misterioso e bizzarro, trova riscontro nel modo con cui intesero l'arte tutti i popoli primitivi e anche, in certi singoli casi, alcuni popoli assai progrediti nell'arte in generale, come gli Egiziani, che ho dianzi citato, e i Greci nel periodo arcaico, e i Bisantini e via via, senza dire dei Chinesi e dei Giapponesi.

Il fatto ha due ragioni. Innanzi tutto l'indicare gli oggetti geometricamente riesce impresa più agevole; giacchè il contorno, nel quale consiste l'elemento del disegno, basta a figurarli evidenti, senza nessun aiuto o con piccolissimo aiuto di altri segni interni. In secondo luogo, data l'imperizia della mano, la rappresentazione geometrica rivela più prontamente l'essenza o l'uso dell'oggetto; la quale essenza o il quale uso stanno soli nella mente dell'ingenuo disegnatore, a cui non può entrare nella fantasia nessuna intenzione estetica, nessuna idea complessa del bello. Infatti, in una seggiola che cosa importa di capire innanzi tutto? Che ci si può mettere a sedere sopra; e quest'uso, più che nel suo prospetto, spicca evidente nel suo fianco, dove lo stesso angolo formato dal cuscino con la spalliera pare inviti quasi la persona a piegarsi e ad adagiarsi in esso. In un carro le parti più notevoli quali sono? Il piano, il timone, lo sterzo, ma segnatamente, agli occhi dei bambini, le ruote con i loro raggi. Queste dunque si trovano, nei disegni dei carri, poste sempre in grande evidenza, e, in barba alla prospettiva, sempre circolari, per la buona ragione che sono in realtà circolari. Il volto dell'uomo che cos'ha di essenziale? La fronte, il naso, gli occhi, la bocca, il mento. Le linee della fronte, del naso e del mento riescono più spiccate nel profilo, e nel profilo più facilmente si coglie una certa tal quale somiglianza, o si può esprimere dal più al meno un certo tal quale tipo morale; ma l'occhio prende invece tutta la sua espressione guardato di faccia. E il bambino che cosa fa? Mette sovente, come facevano alcuni goffi scultori e pittori de' tempi barbari, l'occhio di prospetto nel volto di profilo, per dimostrare sempre più che la mente, anche nel guardatore ignorante, anzi più nel guardatore ignorante che non nell'intelligente, lungi dal fermarsi all'aspetto del vero, lo interpreta per istinto, e intende ad afferrarne, benchè inconsciamente, la sostanza effettiva.

Metti innanzi al fanciullo un piatto o tondo co-

mune, dicendogli di copiarlo sulla carta, ma senza indicargli affatto in quale veduta egli lo debba ritrarre. Vedrai che, appunto perchè *tondo* e *piatto* insieme, il fanciullo descriverà un circolo, e crederà di vedere in questo la immagine dell'oggetto. Ma se tu porgi al bambino un bicchiere, il bambino, lungi dal farti vedere il cerchio del fondo o della bocca, segnerà la bocca e il fondo con due linee rette parallele, e il tronco di cono o cilindro con altre due rette, mostrandoti poi l'oggetto in quel trapezio o rettangolo. In conclusione il ragazzo considererà il corpo, che gli serve di esemplare, nella sua proiezione più caratteristica, in quella che meglio vale a distinguerlo da ogni altro; sicchè ora riprodurrà il prospetto, ora il fianco ed ora, come nel caso del tondo da tavola, la stessa sua pianta. Per capacitarsi che un cerchio in iscorto diventa una elisse, che il quadrato diventa un quadrilatero spesso senza un solo angolo retto, il fanciullo ha bisogno di esercitare il cervello e l'occhio intorno ad altre ricerche, delle quali ti parlerò fra non molto. Per ora dunque proiezioni geometriche, nient'altro.

Bisognava ch'io m'indugiassi un poco in queste considerazioni per far vedere in che cosa propriamente debbano consistere quegli esercizii, i quali sono destinati a rallegrare i cominciamenti nello studio del disegno, e a mostrare l'utilità pronta e l'applicazione immediata delle figure geometriche. Gli esemplari, sempre in carta bianca o d'un grigio chiaro, grandi almeno un metro superficiale, con i disegni a contorni tutti d'ugual grossezza, netti, neri, e le ombre segnate assai leggermente a mezza macchia (e avverti che le ombre devono soltanto giovare a meglio esprimere nell'esemplare la forma, senza essere imitate dagli allievi, ai quali non ha da importare d'altro che dal contorno), codesti esemplari, dico, si possono moltiplicare e variare come pare e piace.

Ti mando alcuni miei sgorbii, i quali hanno il solo intento di chiarire meglio le mie parole. Vedi nel primo foglietto (fig. 1) la bottiglia tozza? È un rettangolo sulla base del quale sta un triangolo ottusangolo e sull'alto del quale salgono due rette convergenti e corrono alcune brevi parallele. Vedi il bicchiere? È un tronco di cono: dico male, è un trapezio isoscele. E guarda la lucerna con il suo cappello, e l'armadio e il calice: tutte figure geometriche arcisemplici, tutte linee rette. Nell'imbuto ecco un po' di curva, il manico; e nel fiasco ecco la pancia rotonda, che s'assottiglia nell'esile collo. Sull'armadio rivedi, assai più piccoli, il fiasco, la bottiglia, la lucerna, giacchè non è male che nello stesso foglio tornino gli stessi oggetti in varie misure, allo scopo di esercitare l'occhio nelle proporzioni delle figure simili.

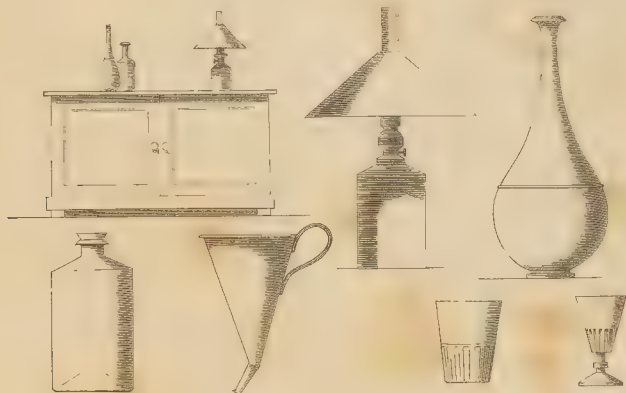



Fig. 1.

Il secondo foglietto (vedi fig. 2, pag. seguente) ti mostra una stufa con la sua colonnina sopra e la sua canna a gomito, tutta composta di linee rette; poi un keppì e la tromba e il tamburo ed il carretto da bimbi: cose tutte che fanno sorridere di compiacenza il ragazzo, al quale garba di ritrovare nello studio un ricordo de' suoi cari trastulli. Nel carretto i cerchi delle ruote, nel tamburo lo scortare dei triangoli formati dalle funicelle, nella tromba le curve raccordate a rette parallele ed a rette un poco divergenti, rendono il disegno di qualcosa meno spedito; ma ecco nel terzo foglietto (vedi fig. 3, pag. seguente) la casetta piccina con il suo fumaiuolo e la sua scala esterna vista di prospetto ed il suo pozzo accanto, poi un vecchio strumento a cinque corde con le sue curve convesse e concave, certo non troppo facili a disegnare. E questi, ripeto, sono pochi saggi d'innumerevoli esemplari, i quali si possono trovare appunto negli strumenti musicali, dai piatti, che sono cerchii, dal triangolo, ch'è un triangolo, dalla gran cassa, ch'è un cilindro, dai timpani, che sono una mezza sfera, fino agli strumenti più arzigogolati, negli arredi, nelle masserizie, negli utensili di casa, nei ninnoli dei bimbi e nei giuochi dei grandi, in molti oggetti risguardanti l'agricoltura,

e via discorrendo. Ma tutto dev'essere geometrico, tutto opportunamente graduato per la mente, per l'occhio e per la mano.

Io mi figuro, caro Giovanni, di sentirti brontolare, crollando il capo: *Sta bene, ma questo è realismo bello e buono.* Mettiamo che sia realismo. E

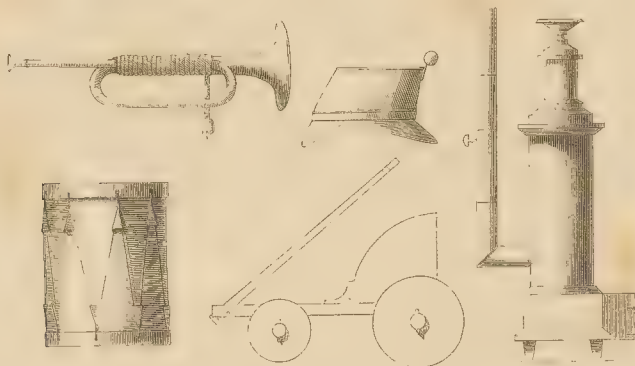



Fig. 2.

non è forse realismo quello del maestro di Grammatica, quando fa descrivere al fanciullo la propria camera, la chiesa, la piazza, o narrare quel che fece la domenica innanzi? SI FANNO BENE E VOLENTIERI LE SOLE COSE CHE SI CAPISCONO BENE. Non credi tu che una trombetta, una casetta, un imbuto attraggano il fanciullo assai più della quinta o decima foglia dell'Albertolli, ch'egli copia con lo stesso affetto con la stessa intelligenza che metterebbe nel riprodurre una iscrizione araba od i begli svolazzi di un modello di calligrafia? Aggiungi che, ritraendo dal disegno gli oggetti conosciuti appieno nella loro ragione, nel loro uso, nella loro materia, nella loro forma totale e nelle loro parti

Fig. 3.

minute, l'allievo comincia mentalmente a intendere il modo della rappresentazione dei solidi: dal geometrico sale passo passo al concetto prospettico, senza essere ancora uscito dal piano e dal contorno.

Per concludere: I PRIMI ESERCIZII DEL DISEGNO GEOMETRICO A MANO LIBERA DEVONO PRESTO TROVARE UN'AMPIA APPLICAZIONE NELLA COPIA IN CONTORNO DAL DISEGNO DI OGGETTI D'USO FAMIGLIARE, COMUNISSIMO, TALI CHE SIENO CONOSCIUTI DALL'ALLIEVO PERFETTAMENTE.

V.

Fogliami a mano libera.

Caro Giovanni,

Nascono dal disegno, di cui nelle altre mie lettere ti parlai lungamente, due studii diversi, i quali principieranno insieme nel secondo semestre del primo anno di scuola, oppure nel secondo anno, dipendendo la sollecitudine dell'ammaestramento dal numero delle ore di lezione per settimana, e da parecchie altre condizioni, risguardanti il maestro e gli allievi. Dall'una parte si continuano dunque gli esercizii a mano libera, passando al fogliame; dall'altra si porgono ai giovani i compassi, la squadra, la riga, il tiralinee, esercitandoli in quelle costruzioni geometriche ed in quegli intrecciamenti di rette e curve, a cui la mano, priva d'ogni aiuto di strumenti, non potrebbe acconciamente bastare.

Tratteniamoci un poco al fogliame. Certo l'occhio e la mano sono oramai sufficientemente addestrati alle linee curve per potere, senza soverchio impaccio, esercitarsi nel contorno più delicato e più libero della foglia e del fiore.

Fig. 4.

Eccoti sulla base del triangolo equilatero (fig. 4) una foglia di *Tragopyrum vulgare*, e tre foglioline della stessa pianta alzate sui loro gambi svelti; ecco (fig. 5) tre foglie di *Psoralea bituminosa* con

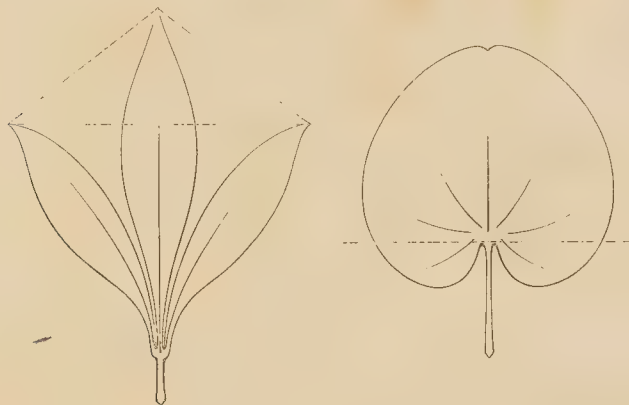



Fig 5.

i loro contorni dolcemente e regolarmente flessuosi, ed una foglia di *Cercis siliquastrum*, che sembra costrutta ad archi di cerchio raccordati fra loro; ecco finalmente (fig. 6) il gruppo di tre foglie

ancora, e appresso la corolla del fiore di *Francoa sonchifolia* vista nella sua proiezione orizzontale superiore, cioè al disopra dei petali aperti. Questi disegnini stanno in mezzo tra le linee e figure geometriche, di cui l'allievo s'è attentamente occupato sinora, e la indipendente, varia, inesauribile, spesso capricciosa natura, della quale dovrà occuparsi in seguito, quando la sapienza dell'occhio, se posso esprimermi così, e l'abilità della mano glielo consentiranno.

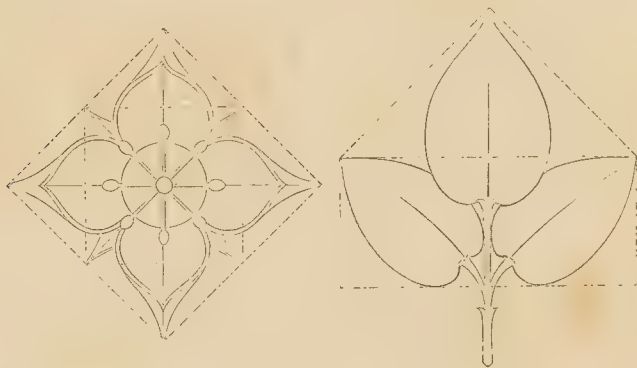



Fig. 6.

Nota una cosa: i fiori e le foglie, quando se ne comincia lo studio, vanno geometrizzati o, meglio, simmetrizzati. Alcune foglie, per verità, alcuni fiori ci sono porti dalla natura così perfetti, che paiono fatti apposta con il compasso per diventare il maraviglioso modello d'un principiante, e questi si pigliano tali e quali; ma molti altri, e de' più netti e belli nella forma, hanno certe varietà affatto secondarie, affatto accidentali e indipendenti dalla essenza fisica ed estetica del fiore o della foglia, che possono impacciare il novello disegnatore. È bene quindi che sieno levate via. In certe piante il simmetrizzare sull'asse le foglie o il fiore riescirebbe non di meno una vera violenza: nella foglia della Begonia, per esempio, giacchè sarebbe un alterarne il carattere nemico all'euritmia; ma nella maggior parte delle piante col cercarvi l'euritmia non si fa altro, lasciamelo dire, che ridonare all'individuo il carattere generale, ideale del tipo. Intendi bene il limite del mio discorso?

Oh la natura perchè s'ha ella a correggere? Perchè le foglie e i fiori, creati da Domeneddio, bellissimi, equilibrati nelle loro parti, ma pieni di gentili irregolarità, si devono così tormentare, riducendo la loro metà di destra identica a quella di sinistra, accomodandone, per amore di euritmia, le curve, i margini, i gambi, i picciuoli, le costole, le nervature, e poi gli stami, i pistilli, che so io? Non è forse una profanazione? Non s'avvezzano forse i giovinetti ad alterare la verità, per modo che, messi poi di contro alla natura a copiarla tal quale, si debbano vedere miseramente intricati? Non vi è insomma qualcosa quì delle foglie dell'Albertolli?

Comincio a rispondere all'ultima interrogazione della sfuriata, che più mi cuoce. L'Albertolli inventava i suoi tipi indipendentemente dalla realtà, anzi contro la realtà, e per giunta li inventava male. Questi modelli invece (non è roba della testa mia, e sono saggi buttati là per capirci, avverti bene) hanno il loro fondamento nel reale, vorrebbero serbare l'indole scientifica ed estetica della foglia o del fiore, solo, togliendo via le accidentalità del vero, lo semplificano e riducono ad una certa ordinanza geometrica. Dall'altro canto io ti prego di considerare due cose, sulla prima delle quali dovrò poi ritornare. Nell'ornamento di tutti i popoli, di tutti gli stili, antichi, moderni, contemporanei, la natura porge l'ispirazione, il tipo, l'occasione dell'arte, non il modello da ritrarre scrupolosamente e da inserire materialmente nei fregi dell'architettura od in quelli delle industrie artistiche. In secondo luogo, bisogna nello studio, come già ti ho ripetuto più volte, andare avanti un passo dopo l'altro: e sarebbe certo una cosa senza costrutto il cacciare un ragazzo inesperto innanzi alla infinita natura, obbligandolo a copiare i mutabili e difficilissimi giri delle foglie verdi e dei fiori variopinti, mentre il ragazzo ignora che cosa sia rilievo, che cosa sia colore, che cosa sia prospettiva.

Non voglio dire, caro Giovanni, che qualche ingegno singolarissimo non si possa trarre d'impaccio messo così di rimpetto al vero, lottando con una pertinacia di volontà straordinaria, e non ostante ai mille ricalcitramenti della natura, la quale si dà soltanto, e non senza resistere, ai valorosi e ai provetti; ma il disegno non s'insegna ai soli giovani di genio raro, e non è necessario a questi solamente, anzi, poco meno del leggere e dello scrivere, torna utile a tutti. Senti questa. Un pittore celebre di Milano, che non è accade-

mico, segue un modo d'insegnare curioso: accoglie nello studio un giovinetto, il quale non sa neanche temperare il lapis, e, mettendogli nell'una mano i pennelli, nell'altra la tavolozza, e accomodandogli innanzi alla debita distanza un modello vivo, gli dice: — Copia questa testa su questa tela, come vuoi, come ti garba; copia, se credi, la figura tutta intiera. Si tratta d'imparare a dipingere dal naturale, non è vero? Bisogna dunque cominciare a dirittura col dipingere dal naturale. È chiara? — Sì, la teoria corre liscia, come vedi; ma nella pratica è un altro paio di maniche. Il pittore, di cui ti parlo, de' ragazzi ne prese così cinque o sei, i quali, dopo qualche mese, piantarono lì colori e pennelli senz'avere concluso un bel niente.

Dunque, tornando al nostro modesto proposito: SI COMINCI DALLE FOGLIE E DAI FIORI NATURALMENTE EURITMICI, O DA QUELLI CHE SI POSSONO RENDERE EURITMICI SENZA VIOLENTARNE IL CARATTERE. Si esercitino in questo lavoro gli allievi un buon pezzetto, copiando dalle solite tavole murali a contorno nero. Ma qui comincia a trovare luogo un poco della grazia dell'arte: non basta più che gli esemplari sieno tracciati con limpida precisione, conviene che rivelino una certa bellezza di linee; quì lo studio, senza svincolarsi dal metodo, diventa più vario di prima, gli esemplari si possono mutare più sovente e alternare con ordine assai meno rigido. È venuto forse il momento di ricorrere ai modelli cavati da ornamenti antichi o moderni: sempre, intendiamoci, modelli senza rilievo e di progressiva difficoltà; nè sarebbe male appigliarsi, tanto per variare, a modelli dove il disegno fosse o tutto nero sul fondo chiaro, o tutto bianco sul fondo scuro.

Un'abbondanza interminabile di concetti semplici, organici, ammirabili, nei quali le sinuosità più gentili delle curve s'uniscono ai più ingegnosi ghirigori e a tutte le varietà possibili delle forme geometrizzate della palma, tu la puoi trovare nei dipinti dei vasi greci, dei quali vedrai alquante riproduzioni nei primi fogli d'un grosso libro, ch'io ti mando e che ha per titolo: *Ornamenti di tutti gli stili: trecentotre tavole.* Considera come questo disegno pigliato a caso (fig. 7) si presta

Fig. 7.

ad esercitare l'occhio nell'afferrare le misure di ornamenti uguali messi in posizioni diverse; ed eccoti anche un ornato bisantino (fig. 8) tolto da quel miracoloso edificio ch'è la chiesa di S. Marco dove lo si vede correre in marmo bianco con il fondo riempiuto di mastice nero. L'allievo ne copierà lievemente il contorno, poi riempirà il fondo

Fig. 8.

di uno spedito tratteggio a matita, poi ripasserà il contorno con la penna da scrivere, finalmente annerirà il fondo con l'inchiostro, serbando scrupolosamente i limiti del disegno. E guarda, caro Giovanni, sfogliando le *Trecentotre tavole*, come vi abbondano i disegni condotti in così fatta maniera, finchè si giunge via via alle incastonature, alle incrostature, agli intarsii del Rinascimento, dove il fogliame diventa più frastagliato e quasi direi più vivo. In questi tre fregi, per esempio, (fig. 9, 10, 11) compariscono tramezzo alle volute

Fig. 9.

dei viticci, tramezzo all'acanto ed ai baccelli convenzionali, certe fogliette che rammentano la viva

Fig. 10.

natura, e che furono senza dubbio studiate amorosamente dal vero.

Giunti qui conviene nell'insegnamento invocare appunto, e tuttavia con molta cautela, l'aiuto della natura. Foglie di edera, per esempio, di acero, di prezzemolo, di vite, di brionia, di sedano, di tiglio, di olivo, di alloro, di fico, e cento altre, secondo la facilità di averle ed il gusto dell'insegnante, devono venire poste sotto vetro in semplici cornici o cucite o incollate a grossi cartoni; poi sul vetro o sul cartone è bene segnare le linee della figura geometrica rettilinea (ed una più o meno semplice ve n'ha pur sempre) nella quale rimane inscritta la foglia, o per lo meno tracciare alcune rette longitudinali, trasversali, diagonali, le quali servano

di guida, quasi direi, di caposaldo all'allievo, poichè neanche in questo luogo è da abbandonare compiutamente il soccorso della geometria. Ma sempre, passo passo, bisogna andare avanti. Invece di una, di due, di tre foglie staccate o unite ai soli loro picciuoli, è da pigliare delle frasche o dei tralci e formarne semplici ghirlande, corone, festoni o fregi, nei quali ai viticci geometrici si appicchino, con una certa verosimiglianza e con un certo garbo, le foglie appianate, come, per dartene un esempio solo, le cinque foglie di acero campestre o di prezzemolo, le quali nascono dalle tre fogliette somiglianti all'olivo lì in quel punto dove nella fig. 11 i viticci s'annodano.

Fig. 11.

E anche qui, caro Giovanni, ci vuole il buon intenditore. Come io dianzi ti raccomandavo di pigliare nel principio le foglie già fatte dalla stessa natura geometriche o euritmiche, oppure quelle che, senza sforzare l'indole loro, possono agevolmente essere ridotte tali, così ora ti raccomando di non tiranneggiare le foglie che, per natura, non tollerano di venire appianate, ma vogliono anzi mostrarsi liberamente convesse o concave o incartocciate, le quali ci verranno in taglio anche esse, quando si tratterà di procedere nello studio del rilievo. Ogni cosa a suo tempo.

Facciamo una sosta, e guardiamo indietro. Con questo ultimo esercizio del copiare modestamente e cautamente dalla natura, vedi come il nostro insegnamento è proceduto innanzi. Il primo passo è questo: invece di copiare il contorno da un simile contorno disegnato nell'esemplare, ecco che il giovine ha da ricercare non solo i margini della foglia, esercizio a cui s'è addestrato coi modelli sul genere delle figure 9, 10 e 11, ma deve ancora ricercare in mezzo al colore della foglia e aiutato dall'effetto delle brevi ombrette (cosa nuova per lui) le principali, le meglio apparenti nervature, che nascono ai lati della costola mediana. Il ragazzo non rappresenta ancora il rilievo, ma si giova del leggiero rilievo e anche del colore per comprendere più nettamente le linee.

Il secondo passo è questo: invece della euritmia o di una certa geometricità nella forma dell'esemplare, l'allievo riscontra nella foglia naturale appianata una varietà gentile e delicatissima fra le due metà e fra le parti di cui esse metà si compongono; ed eccolo quindi obbligato ad avvertire sottilmente codeste belle differenze e a riprodurle.

Il terzo passo è questo: invece dell'insegnamento collettivo, si ha qui l'insegnamento individuale, cioè invece di porgere a tutti gli allievi o a larghi gruppi di essi un solo modello e di fare che lo imitino contemporaneamente, si offre a ciascuno il quadro o il cartone di certe foglie appianate; al più si possono acconciare insieme due o tre fanciulli d'uguale valentia, giacchè ad un numero maggiore non basterebbe la piccola dimensione dell'esemplare. I sopraccapi del maestro crescono. Non basta più ordinare gli esemplari in modo che via via dal facile si salga al men facile, conviene alcune volte accomodare i modelli alle attitudini varie dello scolaro, o, per meglio dire, ai difetti suoi. Ce n'è uno che ha le dita dure, tarde alle curve lunghe e dolci? e tu dagli le foglie di Palma, *Chamaerops humilis*, di Ninfea, *Nimphaea alba*, di Acetosa, *Rumex acetosa*, di Elleboro puzzolente, *Helleborus foetidus*, ecc. Ve n'è uno che, all'incontro, ha la mano molle, floscia, inclinata alle sdolcinature? e tu mettigli innanzi le foglie di Echinopo, *Echinops sphaerocephalus*, di Aconito, *Aconitum napellus,* di Geranio, *Geranium dissectum*, di Camomilla, *Anthemis nobilis*, di Assenzio, *Arthemisia absinthium*, ecc. Si contentano tutti i gusti, si guariscono tutti i mali: eccitanti, ammollienti, non manca nulla. Dalle curve, che non invidiano quelle supremamente morbide e gentili dei vasi greci, si va sino ai frastagli più intricati, sino alle rigidità più puntute e spinose. La natura è bizzarra: chi lo sa? forse quelle piante, le quali prese in decotto, servono a guarire il fanciullo da una infiammazione o da una indigestione, possono forse guarirlo, con l'apparenza delle loro forme, da una stortura dell'occhio e della mano.

Le cose dette per le foglie, si possono riferire anche a quei fiori, e ve ne sono di bellissimi, i quali si prestano a venire aperti e appianati, sicchè i petali riescano a formare una stella di tre, di quattro, di cinque, di sei, di otto o di molti

più raggi o lobi. E che varietà infinita e graziosa di forme, e che vivacità di colori, e come tanta copia di bellezza trova poi nell'arte la sua convenevole applicazione!

Non ti stancare, Giovanni mio caro. Mentre, da quel fidente cacciatore che sei, corri il piano od il monte, lascia di quando in quando volare in pace gli uccelli e guarda intorno a' tuoi piedi. Raccogli erbe e fiori; e dagli alberi strappa qualche foglia, anzi qualche ramoscello fronzuto, pensando a' scolari tuoi. Io, vedi, giorni addietro stavo seduto sopra un gran sasso rosso in mezzo ad altri sassi enormi e minacciosi, crollati Dio sa quanti secoli or sono dalla cima di un monte; e una macchia foltissima di antichi pini mi proteggeva dal sole; e il torrente a' miei piedi con la furia della sua acqua giallastra arrotolava i massi sul fondo e mandava lontano spruzzi di bava. Tra i frantumi della roccia, lì dove il vento benefico aveva recato con gli anni un poco di terra, vegetavano piante e fiori d'ogni maniera. Tutti i colori, tutte le gradazioni del verde, dal verde quasi nero al verde quasi giallo; tutte le forme, tutti gli olezzi! Avevo di contro la valle ampia e allegra, un poco in alto il paesetto alpestre di Pejo, più in su il dorso di un monte pieno di boschi, più in su le creste aride, rosee, nevose delle Alpi; ma io non badavo affatto alla grandezza della natura, tanto le piccolezze mi parevano immense. Oh! la cara foglietta piccina, ed una ancora, ed un'altra, e altre dieci, venti tutte diverse e tutte belle! Oh i cari fiorellini del prato e della montagna! Ne ho raccolto un fascio; li ho portati con me. Che modelli da far andare in visibilio Raffaello! Il botanico ride. Crepi nella sua serra, soffocato dall'umidità e dal calore.

Le foglie più garbate, più regolari, più perfette sono le più piccole. Cantavo lo stornello che dice:

> Le cose piccolette son pur belle,
> Le cose piccolette son pur care.

Non ti trattenere dunque, amico, dal giovarti delle fogliette piccole: i fanciulli hanno gli occhi di lince; ma un modello deve, naturalmente, servire a un paio d'occhi soltanto, senza dire che, per esempio, da una triplice fogliolina di trifoglio tu puoi esigere una copia cinque, dieci volte più grande, e anche più. Conviene in ciò, come in tutto il resto, moltiplicare e variare gli esercizii: ora dal grande al piccolo, ora dal piccolo al grande e al grandissimo, ora poco più, poco meno, nella stessa misura.

Mano, occhio, ma anche intelletto; e anche lo studio dal vero dei fogliami e fiorami può crescere un tantino le scarse cognizioni de' tuoi allievi. Intanto, volere o non volere, bisogna che imparino una piccola parte della nomenclatura botanica: foglie semplici o composte, se di margine intero o spartito o lobato o dentato o seghettato, se digitate o pennate o che so io: fiori a calice di sepali riuniti o liberi, a corolla con petali composti in forma di campana, d'imbuto, di tubo, di coppa, e via via; nè può riescire superfluo che sappiano alcune cose del fusto, delle gemme, dei rami, delle radici, le quali non si vedono, e di altre cose che non si vedono ancora, come del modo in cui le piante s'alimentano, si fecondano, si moltiplicano. Giovanni mio, non ti agitare sulla seggiola: tu non devi insegnare la scienza. Qualche utile ed essenziale notizia, di quelle che un uomo, non dirò culto, ma appena appena non ignorante, deve avere sulla punta delle dita: io non ti chiedo di più; e ogni parola deve cadere a proposito e parer necessaria a spiegare compiutamente le parti del modello che il giovinetto copia. Il ragazzo ha un fiore dinanzi, e disegna, e guarda, e chiede: — Signor maestro, scusi, che cosa è questo? — Il pistillo, figliuol mio. — E questi che cosa sono? — Gli stami. — Vorresti proprio in coscienza contentarti di rispondere codeste due asciutte parole soltanto, che non dicono nulla? — Ma tu brontoli: — E se gli allievi sono molti e le ore di scuola poche, come si fa? — Si fa quello che si può, in nome di Dio; ma la buona volontà, e l'amore ai fanciulli, e il conoscere con sicurissima lucidezza il fine a cui si deve intendere ed i mezzi di cui si deve disporre, sono cose, credilo, che fanno fare i miracoli.

Stringiamo il nodo: Dall'una parte foglie naturali appianate, poi aggruppamenti di foglie, sempre senza rilievo; dall'altra parte ornamenti semplici a solo contorno, e anche neri su campo bianco o bianchi su campo nero, tratti da differenti stili. — Qui, lo torno a ripetere, ha luogo un certo garbo artistico nella scelta degli esemplari, e apparisce nella esecuzione il bisogno di un poco di grazia; e qui finisce, per il disegno a mano libera, il tirocinio degli elementi proprio fondamentali.

VI.

Geometria e intrecciamenti a compasso.

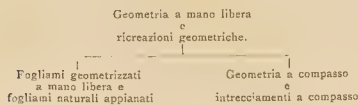
Caro Giovanni,

Ti rammenti a qual punto si rimase nella geometria insegnata contemporaneamente al disegno di linee e di figure geometriche a mano libera? Poco più in là delle definizioni elementari ed essenzialissime. Quel poco non può bastare; ma di quel poco bisognò contentarci allora, sì per non ingombrare il cervello dei ragazzi, sì per non impacciarci in costruzioni e dimostrazioni, che non avrebbero trovato nel disegno a mano libera un sussidio abbastanza preciso. Ad un fanciullo, il quale non disegna che con la matita, si può bene spiegare che cosa sia, per esempio, una linea perpendicolare, ma non giova mostrargli, mettiamo, come da un punto dato si abbassi geometricamente ad una retta data la perpendicolare, quando egli non possa con lo strumento compiere tosto l'operazione, mettendosela così, chiaramente e tenacemente, nella memoria. Noi non insegniamo la scienza, insegniamo il disegno, chiedendo alla scienza quel tanto che ci bisogna, per intendere la ragione di esso disegno e per ispianargli la via.

L'insegnamento, di cui discorro in questa lettera, deve principiare, come già ti dissi, contem-

poraneamente all'altro, del quale parlai nella lettera precedente:

Geometria a mano libera
e
ricreazioni geometriche.

Fogliami geometrizzati a mano libera e fogliami naturali appianati	Geometria a compasso e intrecciamenti a compasso

Ecco, entrano in campo finalmente le seste, il regolo, la squadretta, e anche, se si vuole, la riga a T; e il maestro deve nuovamente spiegare e tracciare i problemi suoi sulla tavola nera o lavagna, e, di quando in quando, chiamare i giovani a ripetere sulla lavagna o tavola nera le operazioni in faccia ai loro condiscepoli. È utile che i ragazzi vengano, a brevi intervalli, esercitati così nel disegnare improvviso, ritti in piedi, sopra un piano verticale, col gesso, con la mano volante o l'aiuto di una sola riga e di un compasso di legno; ma questo non toglie che debbano tutti eseguire su fogli staccati o, meglio, in libri abbastanza grandi di carta da disegno, le costruzioni geometriche indicate dal maestro sulla lavagna, e condurle prima a linee sottili e nette, poi a tiralinee coll'inchiostro della China, il carmino, e, occorrendo, qualche altro colore, pulitamente, garbatamente. È un lavoro d'intelligenza modesta e di attenzione minuta, che non può destare nei giovani un grande fervore, ma un interessamento calmo e sincero, dato che il maestro abbia il dono di spiegare con evidente chiarezza, e porga egli stesso l'esempio di una ragionevole e gentile pazienza.

In ogni modo lo studio delle costruzioni geometriche elementari è proprio indispensabile: non si può senza di esso procedere a quello della prospettiva lineare, e quindi alla imitazione intelligente del rilievo; non si può conoscere affatto quell'importante ramo del disegno, che consiste negli intrecciamenti di figure geometriche rettilinee, curvilinee, mistilinee, e che trova tante e così belle applicazioni nelle arti decorative e industriali.

Guarda ai pavimenti. Sono tutti geometria, tanto quelli impellicciati di diversi legni, quanto gli altri commessi di differenti marmi; tanto quelli di variopinte piastrelle in cemento o in maiolica, quanto gli altri, modesti, di varie formelle in terra cotta, sino ai volgarissimi di mattoni posti a spina di pesce o semplicemente in costa od in piano. Aggiungi le opere di stipettaio, di ebanista, d'intagliatore, e i cancelli, le inferriate e simili altri lavori di metallo; aggiungi dall'una parte i merletti, i ricami, le stoffe, i passamani, dall'altra il musaico a incastonature, o quello nobilissimo a pietruzze quadre, dove brilla l'oro, ed avrai un'idea delle arti che più sovente ricorrono nei loro fregi alle ingegnose e infinite combinazioni delle figure geometriche. Oh, ti ricordi a Verona, nella chiesa di Santa Maria in Organo, la sagrestia, *la più bella sagrestia,* diceva il Vasari, *che fosse in tutta Italia,* ti ricordi le tarsie di Fra Giovanni, e quelle incorniciature dove corrono gli arzigogoli geometrici più minuziosi, più ghiribizzosi? Ma già gli intrecciamenti geometrici di linee rette o curve si riscontrano, più o meno, in tutti gli stili architettonici del passato, antichi e moderni; anzi in alcuni, come nel moresco, per esempio, e nell'arabo, si può dire che tutta la bellezza dell'ornamento stia nelle maravigliose combinazioni lineari, che la riga e il compasso sanno produrre.

Le risoluzioni grafiche di problemi geometrici risguardano, s'intende, le perpendicolari, come abbassarle; le parallele, come tracciarle; le divisioni delle linee, come trovarle; le linee proporzionali; gli angoli, come dividerli o moltiplicarli o riprodurne di uguali o misurarli col mezzo del quadrante; i triangoli, i quadrilateri, i poligoni regolari in generale, come costruirli, come disegnarne di simili più grandi o più piccoli; i poligoni a stella; i circoli inscritti o circoscritti, come farli passare da certi dati punti, come condurre le tangenti interne od esterne a due di essi; l'elisse, come tracciarla nelle differenti maniere; l'ovale nelle sue forme allungate o accorciate; alcune varie spirali o volute; la curva ad ansa di paniere; la parabola, e via discorrendo. Codeste costruzioni dovrebbero venire espresse con linee di diverso aspetto, secondo che le linee sono quelle appunto le quali si cercano, o quelle che sono date, o quelle che servono ad ottenere il resultato richiesto e poi, volendo, si potrebbero cancellare; le prime dovrebbero essere un po' grossette, le seconde sottili, le ultime punteggiate, oppure le prime nere, le seconde rosse, le ultime o gialle o di qualsivoglia altro colore. In tal modo, anche senza le annotazioni scritte, appariscono evidenti alla memoria del giovine, solo che guardi il disegno, così il fine dell'operazione, come le condizioni di essa ed i mezzi.

A ciò si restringe, io credo, l'essenziale per l'applicazione agl'intrecciamenti; ma sarebbe pur bene che gli allievi sapessero anche qualcosa intorno alle misure delle superficie, dal triangolo al cerchio, e intorno a certe proprietà capitali delle figure geometriche. Povero Giovanni, non devi insegnar tutto tu! Forse nella scuola dove tu insegni hai già per collega un maestro di geometria; e in ogni modo uno de' tuoi aiuti dev'essere abile in questa materia e capace, sotto la tua vigilanza, d'insegnarla bene ai fanciulli. E, in generale, dove io dico che il maestro deve fare questo o quello, s'intende il maestro o gli assistenti suoi, ch'egli accortamente dirige, tenendo loro gli occhi addosso come agli allievi, giacchè la prima condizione di una buona scuola è l'unità continua, tenace nel metodo d'insegnamento.

Anche qui, per non istancare l'allievo, per mostrargli che lo studio ha un fine assai prossimo e assai gradevole, giova che allo scioglimento di una breve serie di problemi segua immediatamente l'applicazione all'ornato. Già tosto dalle rette perpendicolari e parallele nascono certi ghirigori, che si trovano nelle arti primitive e nell'egiziana, e poi dalla greca pigliarono il nome appunto di *greche,* e poi si trasformarono via via complicandosi e perdendo quel supremo garbo di forma semplice, che i Greci sapevano dare a ogni cosa. La *greca* è un ricamo a disegno continuo sopra un ordito a fili paralleli, incrociati da altri fili

paralleli tra loro e perpendicolari ai primi, sicchè la maglia del reticolo diventi quadrata; vedi questa nella fig. 12, cavata da un vaso greco, gialla sul fondo nero, e tanto semplice, che una bimba sul telaio la rifarebbe con l'ago, e un putto sulla carta la riprodurrebbe ad inchiostro. L'applicazione risulta ingenua; ma già il compasso per

Fig. 12.

costruire con precisione il reticolo, la riga e la squadra per tracciare le rette, si cominciano a usare. Avverti che la fig. 12 ti dà due disegni diversi nel mezzo delle giravolte; ma i giri e ri-

Fig. 13.

giri della fig. 13 sono più graziosi di certo, e le rosette, che s'alternano ad ogni passo del meandro, spezzano molto gentilmente la monotonia degli angoli e delle rette.

E guarda, caro Giovanni, come nelle *Trecentotre Tavole di Ornamenti,* che ti mandai giorni addietro, abbondino codesti fregi di vasi greci ed etruschi, e come gl'intrecciamenti geometrici di linee rette si rinvengano spesso nell'arte dell'intarsio, esempio la formella della fig. 14, che è cavata dalla chiesa di Santa Maria de' Frari in Venezia, e si ritrovino nelle fantasticherie dell'arte araba, esempio la fig. 15. In questa e in quella le diagonali si frastagliano, i nastri che formano il disegno si dividono in tre fettucce o s'abbelliscono di un ornato, i campi si adornano di stellette o fogliami. Lasciamo stare i fogliami dell'ultima figura, ma nota con quanta sottile astuzia d'ingegno dai quadrati degli angoli derivano quelle rette, le quali, parallele, corrono a congiungersi coll'ottagono del centro, e come la doppia incorniciatura s'annoda e si snoda. È un intrico, un arruffio; ma se si guarda bene, tutto diventa chiaro lampante.

In questo genere di disegno conviene badare innanzi tutto alla costruzione geometrica fondamentale. Alle volte è un reticolo, che abbraccia tutto il campo, formato, come si è visto, a maglie quadrate coi lati verticali ed orizzontali, oppure a maglie quadrate coi lati obliqui, o a triangoli equilateri, o a triangoli isosceli, o a rombi, o ad esagoni, o ad ottagoni, che in fondo poi si riducono a triangoli, o finalmente a maglie incrociate in modo più complesso, ma sempre con un certo ordine; e, giovandosi di una parte di quelle linee e cancellando le altre, ne nascono le più varie e curiose forme che si possano immaginare, una

Fig. 14.

miriade di stelle a raggi corti o lunghi, sottili o larghi, alternate bizzarramente con le figure rettilinee d'ogni maniera, tanto da rimanerne disgradato il caleidoscopio. Talvolta lo schema dell'intreccio deve cercarsi non nel reticolo, che piglia il disegno intiero, ma, tutto o in parte, in una data costruzione geometrica. Per esempio nella fig. 14 l'ordito fondamentale riescirebbe composto di linee verticali e orizzontali incrociate a quadratini, i quali, immaginando la formella intiera, sarebbero venticinque per ogni lato, in tutto seicentoventicinque; ma nel luogo dei nodi la graticola non serve più, e bisogna ricorrere ad un'altra agevolissima costruzione.

Fin qui non è venuto innanzi il compasso a circoli, il quale ci sa dare tante belle combinazioni quanto il regolo e la squadra: nastri ondeggianti, fiocchi giranti, cappii ingarbugliati, labirinti, serpeggiamenti, tutte fantasie ingegnose e gentili. Ed ecco ancora nella fig. 16 (quella benedetta Grecia ha saputo lasciarci il modello di ogni cosa) un fregio di vaso antico, dove, come tu vedi, non si ritrova una sola retta, salvo le brevi divisioni dei petali nelle rose delle volute. Le fettucce e il fondo sono indicati con tratteggi diversi, il che vuol dire che ci sono diversi colori; ma di questo ti parlerò un'altra volta. Per oggi contempla la grazia de' rivolgimenti, e nota come tutta la difficoltà del disegno consista nello stabilire con esattezza la posizione dei centri. Molte fasce e sagome dello stile greco e del romano sono

composte così di tondi e parti di tondi a treccie semplici, doppie, triple, quadruple, ad ornati correnti o catene; molti fregi moreschi sono un vero accozzo di archi di cerchio, come è questo di una moschea del Cairo, fig. 17, dove non si sa quale sia il fondo e quale sia il disegno, nè l'occhio vi si ferma con quieta soddisfazione. Ma ecco l'archiacuto settentrionale, dove nei trafori dei finestroni, degli occhi, delle nicchie, delle cuspidi, delle rose, dei parapetti, i trilobi, i quadrilobi, divisi alla loro volta in trilobi e quadrilobi minori, ed i frastagli via via più complessi sono formati quasi sempre di linee curve, giranti in mille guise e tenute dentro al cerchio, al triangolo curvilineo, al quadrato, al rombo o sotto all'arco e al timpano più o meno acuminati: astuti e delicati lavori, che somigliano talvolta alle oreficerie in filigrana, tal altra alle girandole dei fuochi artificiali.

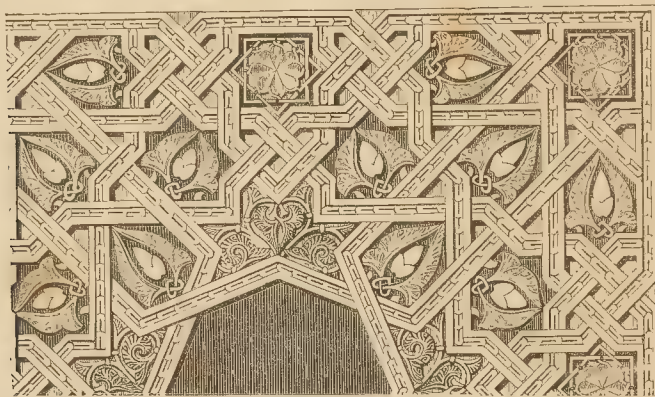



Fig. 15.

Fig. 16.

Ti ho discorso dei resultati che si traggono dalle linee rette e poi dalle linee curve; ma spesso e rette e curve s'accoppiano maritalmente insieme, come in questa figura 18, la quale, tolta da un parapetto della chiesa di San Marco in Venezia, è di modo bisantino. Vedi, lo schema si riduce a un rombo molto allungato, il quale in ciascuno degli angoli acuti si raccorda a due cerchi esterni, e dentro agli angoli ottusi si raccorda ad altri cerchi interni, che sono tangenti fra loro; questi quattro hanno nel mezzo due rosette rettilinee e due curvilinee, mentre quelli più grandi chiudono l'uno un nodo formato sopra lo schema di un quadrato con quattro semicerchi aventi per diametro i quattro lati, l'altro un rosone a foglie;

Fig. 17.

ma tanto queste foglie, quanto le altre che servono a riempiere lo spazio tra i lati del rombo e i lati dell'inquadratura, possono venire tracciate, volendo, a forza di circoli e di archi di diverso raggio accomodati insieme.

Certo tu non devi badare adesso al rilievo della formella che ti ho mostrato; non siamo in grado

tuttavia di uscire dal contorno, dal piano, e, occorrendo, dal tratteggio e, in quella misura che ti dirò poi, dal colore, il quale potrà figurare, senza ombreggiature di nessuna specie, la varietà delle materie, legnami o marmi o metalli o dipinture e via via. Ma ti accennavo indietro, che gli intrecciamenti geometrici vengono, con grandissimo vantaggio, applicati alle arti industriali e

Fig. 18.

decorative, del che ti voglio dare, caro Giovanni, due esempii. Guarda una delle migliori opere di ferramenta del secolo XIV, il cancello che circonda e protegge i sepolcri maravigliosi dei Signori della Scala in Verona. È tutto composto di quadrilobi allacciati insieme, e trifogli nascono dai due gambi, i quali si raccordano ai semicerchi, e trifogli nascono lì dove codesti semicerchi si com-

Fig. 19.

Fig. 20.

penetrano sulle diagonali di ciascuno dei quadrilobi, e al centro di questi si vede la scala a piuoli, impresa dei famosi Scaligeri; sulla grossa sbarra superiore ecco ancora i trifogli, e poi certi alti gruppi di fogliami, che rompono gentilmente la regolarità del disegno. Ma tu non puoi indovinare da questa fig. 19, la quale rappresenta una piccola parte dell'insieme grandioso, la bellezza di una tale inferriata, solida e leggiera, leggiadra e nobile, e tutta disegnata a compasso ed a riga, ma ispirata al libero genio dell'arte.

Come la fig. 19, dovrebbe venire riprodotta dagli allievi con la tinta del ferro, così dovrebbe mostrare la varietà dei colori gialli, rossastri, verdi, azzurri, questa parte di parete, ch'io traggo da una sala del palazzo del Bargello in Firenze, e ti mostro nella figura 20. La parte inferiore del muro va ornata a lunghi rettangoli aventi una formella romboidale nel mezzo; poi seguono il fregio a quadratelli obliqui, la cornice dipinta, un altro campo intrecciato ingegnosamente a quadri e a mezzi cerchi, e vi si notano scudi con diverse imprese. Ma questi modelli, ch'io ti faccio vedere, sono davvero meno di niente al paragone di quelli d'ogni genere e garbo, che tu puoi, senza fatica, ritrovare nei libri.

VII.

Il colore negli intrecciamenti geometrici.

Caro Giovanni,

Codesti intrecciamenti geometrici, i quali s'acconciano in così varii modi a così varie arti, diventano già di per sè, anche fermandosi alle linee o al disegno bianco sul fondo nero, e nero sul fondo bianco, un esercizio gradevole; ma gli si può aggiungere diletto invocando l'aiuto di tutti quanti i colori. I colori sono per i fanciulli e per i grandi una lingua viva: parlano senz'altro aiuto alla immaginazione ed al cuore in parole arcane, ora gaie, ora melanconiche, ma d'una dolce e vaga melanconia, senza dire che ai ragazzi quell'adoperare i pennelli, quello sciogliere i colori e mischiarli insieme e stenderli sulla carta è una gioia.

Quante idee gentili s'attengono ai colori! Nel linguaggio di essi la significazione ha talvolta il suo fondamento nella natura fisiologica dell'uomo o nella ragione reale delle cose: è giusto, per esempio, che il verde, il verde che rinasce in primavera, sia il colore della speranza, che il rosso sia quello della passione ardente, e il nero quello delle tenebre, della mestizia, della morte, e il bianco quello del candore, dell'innocenza, della purità, della virginità — Dio! pensare che *candidato*, il candidato politico o amministrativo dei nostri giorni, ha la sua radice in *candore!* Nell'azzurro e nel verde l'animo si quieta; nel rosso e nel giallo s'eccita. E poi ecco le gradazioni che modificano le sensazioni: altro è il celeste ed altro il turchino, altro il rosa ed altro lo scarlatto, altro il giallo paglierino ed altro il giallo d'oro; e il violetto, il pavonazzo partecipano alla espressione cupa del nero.

Questi sono discorsi, dei quali non ti compiacerai con i tuoi giovinetti, poichè, sebbene abbiano fondamento di verità effettiva, hanno pure troppo del vago e di quella sdolcinatura e sentimentalità, che negli animi tenerelli sono da scansare, al parer mio, con grandissima circospezione. Così gli elementi dell'arte e della scienza come quelli della morale vogliono essere per i fanciulli un due e due fan quattro. Il fanciullo ha da poter dire: — Capisco — e capire tutto, e capire davvero.

Dunque tu insegnerai (scusa se ti parlo con questi modi imperativi, ma lo faccio per brevità) che i colori fondamentali sono tre: il giallo, il rosso, l'azzurro; e che con questi si ottengono, mescolandoli insieme a due a due o sovrapponendoli l'uno all'altro, tutti gli altri colori. Dalla miscela del giallo con il rosso ecco nascere le infinite gradazioni dei ranciati; da quella del giallo con l'azzurro le infinite gradazioni dei verdi; da quella dell'azzurro con il rosso le infinite gradazioni dei violetti. Mostralo con i tuoi bravi colori all'acquerello: un po' più di rosso, per esempio, o un po' più d'azzurro e nascono le tinte granata, cremisi, pavonazza, di porpora, d'indaco e via via, senza contare i nomi stranissimi di certi colori in voga, che le signore hanno sempre sulla punta della lingua. Il bianco, si sa, non è un colore, e neppure il nero: crescono solamente ai colori luce od oscurità. Il bianco si mescola ad essi per rischiararli quando lo si adopera *a corpo* od opaco; ma nell'acquerello, cioè nei colori trasparenti, la carta bianca supplisce da sè alla luce scolorita. Basterebbero dunque nell'acquerello il giallo, il rosso, l'azzurro ed il nero; se non che dall'una parte nella pratica codeste mescolanze non riescono affatto a dare certe tinte o non le sanno dare pulite e vive, dall'altra il manipolare così de' colori assieme in differenti dosi, cercando di ottenere per la via dei tentativi più o meno le varie gradazioni, rende lungo il lavoro, e non lascia che si distenda e fissi bene sulla carta lo stentato impiastricciamento tutto a granelli e a chiazze. È necessario dunque che i giovani abbiano le loro scatole di colori sufficientemente fornite, e adoperino le tinte o semplici o con poca mistione.

Non mi do briga degli acquerellatori artisti, i quali possono seguire a piacer loro quei metodi che garbano meglio al loro sentimento; discorro degli allievi, che cominciano a pigliare in mano il pennello. Gli allievi nostri non devono ancora nè simulare la luce e l'ombra, nè rappresentare in nessuna maniera il rilievo, ma solo tinteggiare le varie parti de' loro intrecciamenti geometrici per iniziarsi alla intelligenza del colore nelle modeste arti industriali. Saranno, te l'ho già detto, pavimenti di mattoni, o pavimenti di legno, o incastonature di marmi, o intarsii, o musaici, eccetera: in principio tutti lavori umilissimi, a tinte intere, cioè a tinte senza sfumature o venature di sorta, nelle quali sia bastevole la diligenza del non uscire dal confine dei

contorni; poi via via, se il tempo non manca e non difetta l'attitudine dell'allievo, il legno si potrà meglio accostare all'apparenza propria di un dato legno, il marmo all'apparenza propria di un dato marmo, unendo alla cura materiale una certa intelligenza del vero, una qualche disinvoltura di mano e grazia di colorito.

Non è prezzo dell'opera lambiccarsi il cervello intorno alla teoria dei colori complementari: è meglio mostrare con la pratica come, per esempio, l'azzurro ed il ranciato (il ranciato è complementare dell'azzurro) posti accanto l'uno all'altro si rinvigoriscano a vicenda, ma mescolati insieme tirino all'incontro a distruggersi, creando un grigio più o meno uggioso e scolorito; e così il rosso con il verde, il giallo con il violetto. Alla stretta dei conti il ragionare di colori val poco. S'ha un bel dire, a cagion d'esempio, che non s'acconciano in buona compagnia fraterna il giallo col rosso, il giallo col verde, il verde con l'azzurro; ma tutto dipende da due condizioni, il tono dei colori, ch'è la essenza della tinta, e il valore dei colori, ch'è l'intensità della tinta. Nei vasi antichi, nei fregi greci tu trovi spesso il disegno rosso sul fondo giallo; ma quel tale giallo e quel tale rosso cantano in perfetta armonia. S'ha un bel dire che il rosso e il verde, colori complementari, bramano con fervore, non di immedesimarsi, bensì di tenersi l'uno all'altro vicini. Gira un po' intorno, caro Giovanni, per le vie e per le piazze il dì della Festa nazionale o di altre solennità così fatte; guarda su alle finestre le bandiere che sventolano. Ce n'è che stridono come gli strumenti d'ottone nella banda civica di un villaggio; ce n'è invece che ondeggiano con grazia nell'aria, intonandosi pittorescamente con il cielo celeste, su cui spiccano, o con i muri bianchi, sui quali batte il sole. Gli è che dei rossi, dei verdi e anche dei bianchi ce n'è di mille gradazioni; e l'accordarsi di due o tre colori insieme può seguire per virtù di esse gradazioni, ma altresì per virtù del fondo tinteggiato o illuminato in certe date maniere, o ancora di un colore indipendente dai primi, posto accanto a loro o per artifizio o per caso.

In generale un colore *freddo*, tirante cioè all'azzurro o al violetto, s'affratella volentieri ad un colore *caldo*, cioè tirante al rosso od al giallo. In generale una tinta *netta*, che vuol dire bene determinata, s'accorda volentieri ad una tinta *sporca* o *neutra*, che vuol dire composta e mal definibile. In generale le tinte d'uno stesso *tono*, ma di diverso *valore*, come un carmino sopra un rosa, un turchino sopra un oltremare, non ispiccano armonicamente se non sono divise da un contorno bianco o da un filetto nero, i quali filetti o contorni fanno miracoli, segnatamente i neri, poichè servono a separare esse tinte, rendendo alle une ed alle altre le proprie loro qualità, che dalla vicinanza immediata rimarrebbero malamente offuscate o irritate. Accade poi sempre che i colori chiari, raggiando più degli oscuri e cupi, invadono apparentemente i confini di questi, sicchè, non volendo che questi rimangano sacrificati, bisogna o smorzare un poco i primi o restringerli in ispazii di qualcosa più angusti. Finalmente l'oro è il gran maestro di cappella: in una orchestra di colori, che ti strazia gli occhi, entra l'oro, anche in piccola dose, e a un tratto una novella musica di colorito ti rallegra quasi sempre la vista. Guarda alle vôlte di certe chiese del medio evo. Vedi l'azzurro od il celeste cárico? Sarebbe uggioso e grave se gli accorti pittori non l'avessero disseminato di stelle d'oro, le quali ora rimbalzano la luce in un giallo splendente, ora si chiudono in un'ombra piena di trasparenze e riflessi, che cangia ad ogni istante e manda tuttavia qualche bella scintilla. Ma di questa virtù dell'oro non conviene abusare nè nei fondi, nè nelle riquadrature, nè negli ornati: bisogna che l'oro paia necessario all'oggetto od alla ornamentazione in cui brilla; bisogna che paia proporzionato alla ricchezza ed alla destinazione dell'opera, altrimenti riesce volgarmente pomposo o ingenera sazietà e ottunde il gusto.

In conclusione, sull'armonia dei colori sentenze proprio che valgano per tutti i casi non se ne possono pronunciare, tanto uno stesso colore muta secondo la compagnia che l'attornia. In un acquerello d'intonazione carica butta un colpo di cinabro o di vermiglione e l'acquerello si smorza, mentre in un altro, che manca di risoluzione e di vita, una velatura, cioè una distesa di tinta trasparente che, senza nasconderle, modifichi alcune tinte di prima, può rianimare il tutt'insieme quasi per incanto; e un bianco, il quale sembra d'un candore di latte in mezzo ai briosi e intensi colori, si conosce grigio o giallastro od azzurrino a guardarlo da solo o al paragone d'un lembo di fazzoletto e di un briciolo di carta. Tutto insomma è relativo anche nell'arte di colorire, poichè tutto è relativo in questa vita mortale.

Può nascere dubbio se le cose essenziali, tra quelle che ti ho indicate ora di volo, si debbano praticamente insegnare ai giovani a questo punto dello studio, cioè al proposito degli intrecciamenti geometrici, o più innanzi, dopo che sieno bene addestrati nel chiaroscuro e nell'ornamento. Certo si dovrà poi tornare ampiamente sul colorito; ma io ripeto qui che nell'esercizio del tinteggiare, quando rimanga chiuso nei termini dianzi indicati, il rilievo, il chiaroscuro non hanno parte veruna, e che le applicazioni del disegno geometrico non sarebbero compiute nè abbastanza allettevoli se s'attenessero al contorno, o solo al nero ed al bianco.

Dall'altra parte non c'è nessuno, il quale non abbia bisogno di avvezzare l'occhio a conoscere le gradazioni dei colori, che è una cosa non ispedita e non facile per una parte abbastanza considerevole degli alunni. Mi rammento di avere letto, tempo addietro, che le Amministrazioni delle Ferrovie tedesche ordinarono certe esperienze sull'attitudine dei proprii impiegati a distinguere bene i colori. Fecero esaminare così 85,996 persone, tra capi stazione, guardiani, conduttori, macchinisti, ecc., e di queste ben 537 furono giudicate inabili a riconoscere i colori diversi. C'è una malattia, che si chiama acromatopsia o cecità dei colori, e chi la soffre vede il mondo in chiaroscuro,

come in una serie di fotografie scolorite. Ci sono di quelli che scambiano un colore con l'altro, ed è la cromo-pseudestesia o cromato-pseudopsia; ci sono di quelli che, vedendo assai bene alcuni colori, non vedono affatto gli altri, ed è la discromatopsia. Può darsi che tu non abbia mai udito questi nomi bisbetici; ma certo hai sentito parlase del Daltonismo, ch'era il difetto degli occhi di Dalton, il quale dei sette colori dello spettro solare ne vedeva tre solamente.

Ora, lasciando anche stare codeste malattie, rare e forse irrimediabili, quanti non sono i fanciulli che afferrano con difficoltà le gradazioni minute dei colori, le quali pure in tante professioni, in tanti mestieri e in tante circostanze della vita domestica, bisogna sapere distinguere sottilmente e sicuramente? Non è egli utile fin quasi dal principio degli studii avvezzare l'occhio tenerello a discernere le piccole diversità delle tinte e a riprodurle tali e quali? Non è egli prudente raddrizzare anche in ciò le storture della vista, prima che gli anni abbiano mutato il difetto lieve in vero malanno fisico?

Dalla prolissità delle mie parole non inferire che lo studio della geometria a compasso, degli intrecciamenti geometrici a contorno e a colori debba riescire assai lungo. Un semestre o poco più, giacchè ti devi riserbare di tornarci su quando, addestratosi nella imitazione del rilievo e negli ornamenti di diverse maniere, l'allievo possa essere in grado di accoppiare il colorito al chiaroscuro e di lasciarsi andare alla composizione, all'invenzione di nuovi intrecci ed ornati. L'invenzione (e ti dirò un'altra volta il perchè di questo mio fermo parere) se non trova l'ingegno abbastanza addottrinato e maturo, rischia di diventare un giocherello vano, atto a svogliare ed a sviare dallo studio modesto, calmo, ordinato la debole fantasia artificiosamente esaltata.

VIII.

Principii del rilievo: Solidi geometrici.

Caro Giovanni,

Avevo, mi rammento, un maestro di algebra piccolo, magro, sparuto, nervoso, impaziente, il quale si piantava innanzi alla tavola nera montato sopra un alto sgabello, e ad ogni tratto ripeteva una delle formule fondamentali, e faceva il gesto di suonar la chitarra passando rapidamente cinque o sei volte la mano aggranchiata innanzi ai bottoni del suo pastrano tabaccoso, e cantava la formula con voce nasale e fessa, trascinando le note monotone, come fanno certi pitocchi canterini ambulanti.

Io somiglio — non ti pare? — al mio vecchio maestro, che Dio l'abbia in gloria. Vado ripetendo certe litanie; ed una è questa, che noi non facciamo scuola di scienza, ma di disegno, e della scienza c'importa solo quel tanto che giova a intendere il disegno, predicandola nel modo più confacente alla natura degli allievi nostri. Ci sono due dirizzoni di spiriti: certi uni vanno all'astratto, certi altri inclinano al concreto. I disegnatori stanno fra questi ultimi. Conviene dunque mostrare ad essi la scienza praticamente, materialmente, in guisa che la possano toccar con mano; la quale cosa deve parere scandalosissima ai professori di matematiche, avendo essi l'animo loro volante nelle astrazioni, e sentendo essi nobilmente l'alta purità di quella lor bella disciplina. Noi all'incontro puzziamo un poco di manuale: puzzano di manuale Tiziano e Michelangelo e Leonardo e tutti quelli i quali intendono a manifestare al di fuori i concetti della lor mente e i moti del loro cuore con il mezzo della materia — e che materia poi! — un poco di piombaggine, qualche terra, qualche lacca, e creta molle.

Io dico una cosa vecchia oramai: S'HA A COMINCIARE LO STUDIO DEL RILIEVO CON I SOLIDI GEOMETRICI REGOLARI; ma innanzi di farli copiare a contorno o a chiaroscuro c'è da insegnare, non foss'altro, i nomi di essi, e come se ne misura il volume, e certe loro proprietà delle più elementari e necessarie a conoscere. Se non che, invece di disegnare addirittura i solidi sulla lavagna, falli vedere in effetto o di gesso o di legno o di cartone — e, se saranno di cartone, potrai mostrare, svolgendoli sopra la tua tavola da disegno, come si sommano le superficie delle loro faccie uguali o diverse. Contentati qui dei corpi principalissimi, al modo che ti contentasti delle principali figure nella geometria piana: tetraedro, esaedro (chiamalo volgarmente *cubo*), ottaedro, dodecaedro, icosaedro, alcune piramidi a basi, ad altezze e a inclinazioni differenti, qualche prisma retto od obliquo, qualche cono e tronco di cono, qualche cilindro, la sfera, una sferoide, e finalmente un uovo di gallina, un bell'uovo di gallina grosso, il quale ti servirà poi, a suo tempo, per insegnare a far l'ovolo.

Una volta che i giovani sappiano che cosa è il solido, eccoli in grado di studiare il modo geometrico di rappresentarlo nello spazio; e viene a taglio la geometria descrittiva, la quale intende per l'appunto a figurare sopra un solo piano, in un foglio di carta, le tre dimensioni dei corpi. Passare dalle due dimensioni alle tre, ecco il busilli. Se tu t'impunti a volere che la tavola nera spieghi ogni cosa, sciupi il tempo ed obblighi i tuoi poveri disegnatori ad uno sforzo d'immaginazione inutile, soverchio, anzi per la massima parte di essi impossibile. Piani ortogonali, linea di terra, proiettanti, proiezioni sul piano orizzontale, proiezioni sul piano verticale, e quelle che stanno al di sotto e quelle che stanno al di dietro dei due piani famosi, ribaltamenti e via via: mi canzoni? un fanciullo, un disegnatore figurarsi tutto questo imbroglio con il solo aiuto di una dozzina o una ventina di rette sgorbiate a mano sulla tavola nera! vedere così di botto in due figure piane diverse l'una dall'altra un solido volante per l'aria!

Abbi pazienza, Giovanni mio: piglia i modelli di legno e di fil di ferro, che già ci sono e per poche lire si possono comperare, o fanne fare, se-

condo il tuo criterio, de' più perfetti e più chiari, che sarà meglio; poi con questi modelli soccorri la mente del tuo allievo inesperto. Ecco, egli vede ora in realtà il suo bravo piano orizzontale, vede il suo bravo piano propriamente verticale, vede, sostenuti dagli stessi fili di ferro che formano le proiettanti, il suo punto, poi le sue rette, poi le sue curve, poi, in differenti modelli, le sue superficie e i suoi solidi — d'ogni cosa pochi saggi essenziali; — e adesso il tuo allievo può tracciare da sè le doppie proiezioni, e quando s'è ben persuaso che queste doppie proiezioni determinano perfettamente il punto, la linea, la superficie, il solido, tanto che, alterando la forma o mutando la posizione dell'oggetto, le proiezioni dovrebbero anch'esse mutare, allora può da sè stesso rovesciare il piano verticale finchè diventi orizzontale, e allora, allora soltanto, gli entrerà nella testa il giocherello scientifico di codesta ammirabile geometria descrittiva, e saprà ricrearsi nella fantasia con l'unico piano del suo modello ribaltato e poi anche con l'unico piano della lavagna o di un foglio di carta, ciò che il disegno indica ingegnosamente al cervello, ma non sa mostrare materialmente all'occhio.

Gli stessi teoremi e problemi fondamentali, studiati sopra i buoni modelli, riescono d'intelligenza agevole e molto spedita, dilettando, per giunta, invece di far sbadigliare; ma tali problemi e teoremi devono stare ristretti a ben poca cosa. Quello che importa è questo: che l'allievo si faccia un criterio netto e sicuro di ciò ch'è pianta e di ciò ch'è alzato d'un oggetto qualunque.

Entriamo ora nella prospettiva. Qui pure dobbiamo principiare da un congegno, che permetta di verificare le asserzioni col fatto; e il congegno viene suggerito niente meno che da Leonardo da Vinci, il quale, all'occasione, non aveva paura della scienza, nè delle astruserie filosofiche. Senti: « Ferma la testa con un istrumento in modo che la non possi mover punto. Di poi serra o cuopriti un occhio, e col pennello segna sul vetro quello che di là appare. » Un così fatto congegno, il quale, costrutto un poco troppo alla buona, è già in uso in qualche rara scuola accademica, ma non si adopera quanto bisognerebbe nelle scuole elementari del disegno ed in quelle d'arte industriale, dovrebbe constare di tre parti. Prima, un disco abbastanza grande con un forellino nel mezzo, sufficiente ad applicarvi bene la pupilla, e serve per mantenere fissa la posizione di un occhio, non permettendo all'altro di vedere; seconda, una cornice con dentro un cristallo, su cui si possa o con la penna da scrivere e l'inchiostro, o con un pennello e un colore, tracciar delle linee; terza, un piano al di là del cristallo, per disporvi gli oggetti che si vogliono lucidare sul vetro. Il disco dev'essere mobile, cioè col mezzo di due braccia orizzontali scorrevoli e di un'asta verticale a vite deve potersi avvicinare al cristallo e allontanare da esso, abbassare fino al lato inferiore di questo ed alzare fino al lato superiore, muovere a destra e a sinistra di tanto quanto il cristallo è largo. Il cristallo di forma rettangolare sarà verticale, stabile e non grande, bastando la larghezza di forse 50 centimetri e l'altezza di circa 40. Il piano, posto dietro al cristallo e collocato orizzontalmente all'altezza del lato inferiore di questo, s'alzerà e si abbasserà a piacimento, e mostrerà dipinte delle linee rette perpendicolari e parallele al cristallo medesimo e distanti fra loro di un decimetro; mostrerà inoltre le diagonali dei detti quadrati segnate con diverso colore. Fra disco e cristallo il massimo della distanza verrà stabilito da questa condizione, che una persona, tenendo l'occhio al forellino del disco, possa con la mano sinistra fare scorrere e fermare sul cristallo una riga, e con la mano destra seguire ad inchiostro la traccia di codesto regolo — una distanza di mezzo metro.

Eccoci in grado di spiegare ogni cosa. — Figliuol mio — tu dici — poni l'occhio destro a questo forellino e guarda in questa cornice. Fissa il piano che sta dietro il cristallo: tu lo vedi in iscorto, ma vi noti chiaramente i quadrati, che vi stanno dipinti su. Adesso, avverti bene, io alzo un poco questo piano, il quale rimane sempre orizzontale, e vedi tuttavia i quadrati, ma sfuggono più di prima; e alzo, e sfuggono di più; e alzo ancora, e sfuggono in tal maniera che le linee già si confondono insieme; e alzo, e tutte le linee spariscono, e il piano intiero svanisce in una unica retta orizzontale. Questo piano, figliuol mio, se tu lo prolunghi, passa ora dal forellino del disco e quindi dalla pupilla tua, ed è in questo momento il tuo *orizzonte*. Conclusione prima: quanto più un piano orizzontale od una figura orizzontale qualsisia s'accosta all'orizzonte tanto più va scortando, sinchè sparisce. Tracciamo adesso, figliol mio, la retta del tuo orizzonte con l'inchiostro sopra il cristallo, e abbassiamo di nuovo il piano, che gli sta dietro. Ti torna? —

Caro Giovanni, a spiegare le cose con pazienza si guadagna tempo. Continua. Con la squadra, materialmente, ricerca il piede della perpendicolare, che dall'occhio del tuo allievo corre all'orizzonte — è il *punto di vista;* sul prolungamento della linea d'orizzonte rovescia dall'una parte o dall'altra la lunghezza di quella perpendicolare — è il *punto di distanza.* Il fanciullo vada ora ritrovando con la riga sul cristallo la direzione delle linee dipinte perpendicolari, e poi delle linee dipinte parallele ad esso cristallo, cioè al piano del quadro: quelle vanno al punto di vista, queste rimangono orizzontali, dunque... ecc. Ma le diagonali dei quadrati, tutte le rette che fanno un angolo di 45 gradi con il piano del quadro, dove corrono mai? Corrono al punto di distanza; ed ecco il modo di trovare lo scorto di un quadrato, anzi, naturalmente, lo scorto di ogni misura data, e però, sapendo trovare ogni punto, si sa trovare ogni linea, e, sapendo trovare ogni linea, si sa trovare ogni forma, dunque... ecc. Adesso poi gira il piano dei quadrati dipinti, in modo che questi non abbiano più i loro lati paralleli e perpendicolari al cristallo. Le linee convergono a due punti sull'orizzonte, dunque... ecc., e in questo caso la prospettiva non si chiama più così, ma si chiama così, e non ti farò il torto, amico mio, di rammentarti come si chiami, nè di riandare con te i precetti prospettici.

Insomma, poche lezioni, cinque o sei, date a gruppi di dodici o quattordici allievi per volta, possono riuscir sufficienti, non ad insegnare — ci vorrebbe altro! — la scienza della prospettiva, e neanche ad insegnare il disegno lineare di essa, ma a mostrar le ragioni dei fatti fondamentali, e ad imprimere nella mente i fatti e le ragioni così che non iscappino mai più via. Questo importa soprattutto, e tu sai come pur troppo ci sieno de' prospettici rinomati e professori della lor disciplina, i quali hanno imparato e insegnano le regole della prospettiva cabalisticamente, alla maniera di certi ingegneri, che adoperano certe formule senza conoscere un ette del perchè di esse e del loro significato effettivo. Poco, ma chiaro, questa è la mia divisa.

Alla debita distanza, tre volte maggiore che non sia la maggiore dimensione dell'oggetto o del gruppo d'oggetti il quale serve da modello (e l'apertura del cono visuale riesce in questo caso di circa 20 gradi) porrai finalmente, di contro agli occhi dello scolaro, innanzi tutto un cubo, poi un tetraedro e un prisma e qualche altro solido insieme, tutti di fil di ferro — si dice solido tanto per dire, giacchè i lati soli appariscono nel corpo vuoto. E lo scolaro copierà quegli spigoli scarnati secondo le norme fondamentali studiate adess'adesso, tracciando continue le rette che stanno dinanzi, punteggiate quelle che stan di dietro. Ma tu attenderai con cura minuziosa a codesti primi disegni, t'adoprerai a correggere gli errori anche più piccoli, quelli segnatamente che derivano da un'incompiuta intelligenza prospettica, e ribadirai le regole sugli speciali esemplari, mutando punto di vista, punto di distanza e orizzonte, e girando intorno ai modelli.

Su questi scheletri di corpi farei che gli allievi si tormentassero poco — tre o quatto gruppi di esemplari, non più, — e presto passerei ai solidi veri di gesso o di legno, obbligando i fanciulli a copiarli con il contorno e il chiaroscuro insieme. Ma quì lasciami dire la ragione perchè io non ti sollecito a principiare lo studio del chiaroscuro dalle stampe incise o litografate, e neppure, o almeno con molta circospezione, dalle fotografie. Già veramente non sarebbe necessario che mi fermassi a tale discorso, dacchè le stesse ragioni che consigliarono a cominciare il primissimo studio del contorno piano dalle figure geometriche, consigliano a principiare dai solidi geometrici lo studio del rilievo e delle ombre, le quali nascono dal rilievo. Il rilievo in fatti ed il chiaroscuro, visti nella stampa, non s'indirizzano ad altro che all'occhio ed alla mano dello scolaro, mentre noi chiediamo che questa e quello sieno guidati dall'intelletto; e la stessa fotografia, che pure è la riproduzione inconsciente del vero, s'ha da adoperare quale riprova di certi fatti e di certe apparenze piuttosto che quale esemplare, serbandola per ischiarire la mente a quei soli giovani tardi e goffi, i quali, benchè guidati a mano, pure non sanno dalla realtà del solido formarsi direttamente un criterio, più o meno chiaro, della rappresentazione superficiale. Ma chi non è proprio in ira alle Grazie si vede oramai così bene addestrato nella imitazione delle forme da non temer di affrontare con audace animo le nuove difficoltà, sorretto, aiutato passo passo dal maestro, a cui spetta l'ufficio di sgomberare innanzi a' suoi allievi gl'intoppi, o di mostrare come gl'intoppi si possano superare.

Uno degli intoppi è tutto materiale: si tratta di trovare un modo di esecuzione, che dia immagine della varia ombreggiatura dei corpi; e qui la mano dell'insegnante riesce davvero indispensabile a mostrare come la matita (escluderei da questo grado d'insegnamento ogni specie di carboncino), come la matita piuttosto tenera e morbida giovi, dopo tracciati leggieri, quasi invisibili i contorni del solido, a ricoprire nel disegno lievemente le parti che non sono in luce, poi a digradare e sfumare le mezz'ombre scure, le mezze tinte chiare, i riflessi, a risolvere le ombre cupe, a dare il giusto tono al fondo su cui l'oggetto spicca e al piano su cui l'oggetto posa. Per cogliere facilmente queste varietà dal chiaroscuro, e vederle figurate appunto come dovrebbero stare nella copia, è vantaggiosissimo all'allievo il contemplare a intervalli alternativamente l'originale ed il lavoro suo in uno specchio, il quale, tanto caro ai pittori, dà una singolare vivacità e precisione alle cose riflesse impicciolendole, e, facendole mutar lato, rende assai più pronta e sicura la scoperta degli errori e la ricerca delle correzioni.

Dalla matita all'acquerello il passo non riesce troppo arduo, massime pensando che l'allievo pigliò già in mano i pennelli e cominciò a conoscere i colori nelle applicazioni degli intrecciamenti geometrici: intendo l'acquerello a chiaroscuro, dacchè i solidi geometrici devono essere bianchi; ma un po' alla volta è lecito porre dietro ai modelli candidi un fondo di carta o stoffa colorata e imitarlo, tenendo scrupolosissimo conto dei riverberi che quel fondo getta sopra i corpi vicini, poichè in tutto, anche nelle minuzie, il giovane deve assuefarsi a notare il modo in cui si comporta il vero, e le diverse e scambievoli azioni del fondo sugli oggetti e degli oggetti fra loro. Più difficile dell'acquerello torna per lo scolaro il disegno a penna, il quale con i tratti grossi e vicini o sottili e spaziati deve rappresentare il digradar vario dall'ombra più negra alla luce più vivida, e deve pure seguire, almeno fino ad un certo punto, il movimento dei piani e delle superficie curve, acciocchè la direzione dei tratti non contrasti con il girare e lo scortare dei corpi. E non di meno, appunto in causa di tali difficoltà, sarà bene che l'allievo s'adoperi anche in questo esercizio.

Certo, la teoria delle ombre prospettiche non si può insegnare in tutto il suo svolgimento, e forse neanche nelle applicazioni essenziali; ma non ti sarà troppo difficile il porgere in questo luogo alcune precise indicazioni sul modo di trovare nel disegno geometrico le ombre proprie e gli sbattimenti quando la luce cada a 45 gradi, quando cioè, per dirlo con una frase di Leonardo, *ogni corpo faccia tanto lunga l'ombra sua per terra quanto è la sua altezza.* E lo scolaro, a cui sarà

stata dischiusa in questo modo la via della intelligenza anche su tale punto ostico, saprà, argomentando da' sè, trovare non scientificamente, ma praticamente le ragioni dell'ombra sotto qualunque inclinazione di luce, traducendo i perchè geometrici nei perchè prospettici, e copiando con illuminata coscienza l'ombrarsi e lo sbattimentare dei solidi.

Torno a ripetere, grattando, come il mio vecchio maestro, il chitarrino noioso: DALLA GEOMETRIA SOLIDA, DALLA GEOMETRIA DESCRITTIVA, DALLA PROSPETTIVA LINEARE, DALLA TEORIA DELLE OMBRE BASTA CAVARE I PRIMI PRINCIPII, QUELLI CHE SERVONO A INTENDERE LE RAGIONI FONDAMENTALI DEL CONTORNO E DEL CHIAROSCURO NELLA RAPPRESENTAZIONE DEI CORPI GEOMETRICI, CHE, SEMPRE A MANO LIBERA, L'ALLIEVO DEVE RITRARRE.

IX.

Ricreazioni e fogliami dal rilievo.

Caro Giovanni,

Anche qui si può trovare la ricreazione gaia ed utile nelle applicazioni immediate delle figure poliedriche e dei corpi rotondi, studiati al modo che tentai di mostrarti nella lettera precedente; si può tornare, non più al contorno, ma alla realtà effettiva degli oggetti rappresentati nei primi tre disegni (fig. 1, 2 e 3), alla bottiglia, al fiasco, al bicchiere, alla lucerna, all'imbuto e via via. Ma i fanciulli nostri non sono bimbi; non si può mettere loro innanzi un vero carretto, una vera trombetta, un vero tamburo, un vero berretto da militare: la serietà della scuola rischierebbe di scapitarci, e la scuola dev'essere sì condotta, per quanto si può, con affettuosa, con benevola famigliarità, ma non deve mai uscire da un certo decoro sempre attento e sempre correttore, poichè i ragazzi, ed anche i giovinotti e gli uomini in generale, tirano a profittar d'ogni rilassatezza di coloro ai quali spetta l'incarico di guidarli. DUNQUE BADIAMO AD UNA CERTA GRAVITÀ DI MODELLI. I SOLIDI GEOMETRICI APRONO LA STRADA A DUE ORDINI DI ESEMPLARI IN RILIEVO, GEOMETRICI TUTTAVIA, E GIÀ EMINENTEMENTE ARTISTICI — I VASI ANTICHI, E POI LE SAGOME ARCHITETTONICHE, ANZI A DIRITTURA I MEMBRI ARCHITETTONICI.

Vasi antichi, ci vuol altro! Oh, caro Giovanni mio, non ci sono le *Fabbriche di vasi etruschi*, a Corneto, la vetusta Tarquinia, per esempio, dove ti vendono senza inganno per qualche lira vasi di terra leggerissima, ben cotta, bene verniciata, imitanti l'antico tale e quale, massime nelle forme e negli ornamenti? Le figure, è vero, sono dipinte così così, ma per noi non importa; e ci giova scegliere, anche perchè costano meno, i vasi privi di codeste care storie mitologiche, le quali corrono intorno alla pancia e al collo del recipiente nere sul fondo giallo o rosse sul fondo nero. Puoi dunque avere per la scuola con poca spesa una collezione svariata di ceramica etrusca, greca, italo-greca che si voglia dire: la lunga Anfora a due anse, che serviva a contenere l'olio ed il vino, l'Ampolla di pancia quasi sferica, in cui stava l'unguento per istropicciarsi le membra dopo il bagno, il basso Calice per bere vin di Chio, di Siracusa, di Rodi, il Cantaro sacro a Bacco, i Canopi gravi, funerarii, il Gutturnium, da cui si versava l'acqua olezzante sulle mani dei commensali dopo ciascuna portata, la Capeduncula dei sacrifizii, l'ampio Cratere in forma di bella campana arrovesciata, la Patera per le libazioni, larga, quasi piatta, e il Ritone e il Krossos e lo Scyphus e via dicendo, tutti nomi che accennano ad usi diversi e a differenti forme. Forme ammirabili tutte, quale snella, sottile, delicatissima, quale grave e solenne, e nell'una la linea retta predomina e nell'altra la curva, in questa la dolcezza morbida del contorno non s'interrompe mai sino al labbro, in quella le linee spezzate s'accordano ad angoli vigorosi tra il piede e la pancia, tra la pancia e il collo tra il collo e la bocca; le anse poi riescono quasi sempre stupende di garbo e di varietà, anche quelle, prive di figurine e di ornati, nelle quali regna sovranamente la semplice schiettezza della linea geometrica ignuda. Ed ecco, in proposito dei solidi geometrici, il Futile non appare altro che un cono capovolto, le orecchie di certe Anfore non sono altro che linee rette spezzate o archi di cerchio o parabole o iperboli o catenarie, il Calice riesce una callotta sferica, il Kelebe un mezz'uovo, il Kalathos ha le pareti concave, il Kotyle le pareti convesse. Che cosa è il ventre del Lekithos? È un cilindro nè più nè meno. Insomma, sai quante sono le varie forme dei vasi, lasciando stare le diversità secondarie, e quanti gli appellativi di essi, senza contare i sinonimi? Io ne ho noverato ottanta, e Dio sa quanta roba ho lasciato nella penna; ma noi ristringiamoci a due dozzine di tipi, a una dozzina forse, i principalissimi, i quali bastano a formare una graduata serie di modelli, amico mio, eccellenti ad addestrare sempre più l'occhio e la mano del giovine, ed a destare in lui il gentile gusto dell'arte. E che sottile esercizio di prospettiva! I cerchi delle basi, delle pancie, delle bocche, dei meandri ornamentali scortano in vario modo, i ghirigori ed i fogliami si svolgono e sfuggono nello sfuggir delle curve, le anse ora si vedono di fianco, ora in iscorto, ora di prospetto, e intanto i lumi, le ombre, le penombre, i riflessi fanno mille giuochi diversi e graziosi.

Nelle membrature architettoniche la varietà non è manco notevole. Piglia un capitello greco d'ordine dorico, un capitello dorico romano, una base, una cornice greca o romana o del Rinascimento, un pezzo d'archivolto, sempre senza ornato, per ora; metti codesti tuoi modelli di gesso innanzi agli allievi a distanza opportuna, in luce conveniente, e fa che copino. S'intende che nei primi esemplari le membrature debbano essere poche e semplici, tali da formare un bell'accordo, dove il listello, la gola o l'ovolo o il cavetto, il gocciolatoio e le sagome sotto a questo serbino le vere forme di corpi geometrici a facce piane o a superficie curve, di quei corpi geometrici che l'al-

lievo ha oramai sulla punta delle dita. Gli altri modelli possono riescire più complessi, fino a diventare una intiera trabeazione dorica, con i suoi bravi triglifi e le sue brave metope e goccie.

Questo esercizio del copiare dal vero le modanature aggruppate è di grande giovamento: inizia allo studio degli Ordini architettonici secondo l'unico sistema ragionevole, quello, come ti dissi, credo, in un'altra lettera, della imitazione ad occhio. Certo, i moduli Vignoleschi, spregiati dallo stesso Barozzi quando, alzando le sue belle fabbriche, tornava artista davvero; i rapporti Vitruviani, Palladiani, Serliani, insomma i numeri e le frazioncelle dei precettisti in generale, sono forse un sussidio indispensabile nelle scuole dove il disegno s'incomincia a insegnare con i metodi vieti ed empirici: qui le foglie dell'Albertolli o altre simili a quelle, lì l'aritmetica, la computisteria architettonica. O dove sono mai due Ordini dorici nei monumenti greci, due nei monumenti romani, due ne' monumenti del secolo XVI che riescano al tutto uguali fra loro? Varia l'altezza del cornicione rispetto all'altezza della colonna, varia la grossezza della colonna rispetto all'altezza sua, variano le misure di tutte quante le parti. Ciascuna varietà del dorico, del jonico, del corinzio deve avere in fatti una speciale espressione, una speciale apparenza, secondo l'uso dell'edificio a cui serve, secondo la massa, la forma, la posizione prospettica del fabbricato intiero, secondo il colore dei materiali nella costruzione, finalmente secondo il particolare genio dell'artista che inventa. Senza dubbio, vi sono delle norme, ma delle norme le quali s'indirizzano alla ragione ed all'occhio, e che la ragione e l'occhio devono applicare; ma i precetti aritmetici sono la negazione appunto della ragione, che ricerca e che adatta, e la mortificazione dell'occhio, che vuole innanzi tutto l'armonia del totale con la parte e tiene conto d'ogni circostanza diversa. O chi mi dice, amico mio, che la trabeazione dev'essere, per esempio, un quarto della colonna, o chi m'insegna che la cornice dev'essere cinque dodicesimi della trabeazione, e il fregio tre e l'architrave quattro? Un altro precettista grida: No, così non va bene, s'ha da fare altrimenti. E un terzo dà della bestia a' primi due nel suo cuore. Chi dice bene, chi sbaglia? Sbagliano, certo, tutti. L'Ordine deve avere il carattere suo e dev'essere bello, ecco; ma l'Ordine è come il profilo d'una faccia umana: chi volesse copiare il profilo d'una faccia umana con il modulo o con i rapporti numerici, sembrerebbe uno scemo.

Fig. 21.

Fig. 22.

Questo discorso esce dai limiti del nostro umile argomento, ma, caro Giovanni, COLUI CHE S'AVVEZZA A RITRARRE AD OCCHIO E DAL RILIEVO LE SA-

COME E LE MEMBRATURE ARCHITETTONICHE, PURE ADOPERANDO PER IL PROPRIO DISEGNO SQUADRA, RIGA E COMPASSO, S'AVVEZZA A INTENDERE FINO DAL PRINCIPIO LA LOGICA LIBERTÀ DELL'ARTE.

A questo punto devono entrare in campo le modanature scanalate ed ornate: gli ovoli semplici, le foglie regolari delle gole dritte e rovescie, eccetera; ma da codesti ornati, che hanno tuttavia del geometrico, siamo in grado di passare prudentemente ai fogliami. Guarda, non ti pare che questa antefissa del Partenone (fig. 21) potrebbe giovarci? Il contorno è ancora di linee curve bene determinate; l'ombreggiatura mi sembra facile, anche troppo facile, a intendere e ad imitare. Possiamo andare più lesti. Appigliamoci ad un fiore tondeggiante, dove le ombre si possano quasi quasi dimostrare geometricamente, e il chiaroscuro consenta una esecuzione in cui manchino certe delicatezze di mezze tinte, certe forbitezze di modellatura, alle quali il giovine non è ancora iniziato — per esempio, questo fiore della figura 22, che mi capita sotto mano e ch'io ti mando, benchè non sia de' belli. Passo passo arrischiamoci ad ingentilire, a complicare; chiediamo al Rinascimento le sue grazie, e scegliamo degli esemplari dove alcune foglie, alcuni fiori uguali si vedano contemporaneamente in luci diverse, acciocchè l'allievo s'avvezzi a rendersi minuto conto della forma col mezzo della diversità

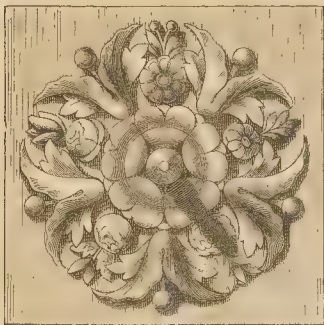



Fig. 23.

dell'ombreggio, il quale fine si può raggiungere con i rosoni come questo (fig. 23), dove le forme si ripetono identiche cinque volte, raggiando intorno alla rosa.

Qui ci si affacciano due quesiti, anzi quattro, fra i quali ancora non s'annovera quello che risguarda gli stili dell'ornamento. Innanzi di capire in che cosa consista il carattere artistico di una maniera ornamentale il giovine ha pur bisogno di sapere che cosa è forma e rilievo, che cosa è l'ornamento in generale, e come un qualsivoglia ornamento si imiti. Sarebbe curiosa che il maestro di lingua italiana insegnasse ad un giovine, il quale ancora non sa esprimere chiaramente e speditamente i pensieri suoi, le differenze che passano fra lo stile del Machiavelli, mettiamo, e quello di Franco Sacchetti, fra il periodare dei *Fioretti di San Francesco* e il periodare del Padre Cesari. Per capire bene le diversità — e si tratta sempre di capire bene — bisogna conoscere sufficientemente la materia di cui si ragiona; e anche nell'ornato la faccenda riesce abbastanza intricata, come vedrai, poichè si lega ad altre manifestazioni più ampie e più comprensive dell'arte. È dunque indispensabile un esercizio non breve nella imitazione artistica degli ornamenti prima di ripigliarne lo studio secondo l'ordine e l'indole delle principali maniere antiche e moderne.

Il primo quesito che ci si para dinanzi è questo: se non convenga, dopo i solidi geometrici, addestrare gli alunni sui getti delle foglie e dei fiori naturali, piuttosto che sugli ornamenti usciti dalla fantasia e dall'arbitrio di artisti moderni o antichi. Rileggi quel ch'io ti scrissi nella quinta lettera sul conto dei *Fogliami a mano libera*. Si trattava allora di passare dalla copia delle figure geometriche alla copia a contorno di vere foglie appianate; ed io dicevo che il salto sarebbe parso arrischiato quando non si fosse accolta l'avvertenza di scegliere foglie e fiori *naturalmente euritmici*, o quando non si fosse messo in mezzo l'esercizio dell'imitare dalle tavole murali il contorno di foglie e fiori simmetrizzati o geometrizzati, de' quali ti porgevo, mi pare, qualche modesto esempio. Ma lo sbalzo sarebbe anche più rischioso nel passare dai solidi geometrici regolari ai getti delle piante dal vero. Già molte delle fogliette e molti dei fiorellini di più precisa ed energica modellatura son tanto piccoli che il getto loro, per quanta minuziosa cura ci si mettesse intorno, non riescirebbe netto o, anche riuscendo, non potrebbe giovare a cogliere con evidenza ombre e luci in quelle superficie sue minime e ondulazioni quasi impercettibili. Bisogna dunque ricorrere alle foglione e ai fioroni di considerevole misura, e a quelli che presentano una certa resistenza e saldezza; ma codesti modelli lasciano pur vedere in tutta la loro molteplicità gli accidenti del vero, sicchè l'allievo è forzato o a riprodurre con infinito tedio e somma difficoltà tutti quegli accidenti, inutili al carattere della pianta e dannosi alla nobiltà della massa, o a sceverare le accidentalità dalla sostanza, ch'è operazione la quale richiede già una provetta conoscenza dell'arte e anche della natura.

Di tutti gli stili quello nel quale la natura apparisce più fedelmente imitata non è nè italiano nè classico: toglierei dunque dall'Archiacuto forestiero qualche buon esemplare di fogliami, e, nel copiarlo, l'alunno vedrebbe foglie e fiori interpretati e semplificati dall'arte, avviandosi così a intendere la verità materiale. Eccoti un fregio tratto dalla chiesa di Nostra Donna in Parigi, uno dei più notevoli edificii, come tu sai, dell'arte ogivale francese (fig. 24). Mettigli vicino alcune foglie di Acero, *Acer opulus*, di Platano, *Platanus orientalis*, di Edera, *Hedera helix*, poi fa che l'allievo confronti il fregio con le foglie e ti dica a quale di queste somiglia più; e tu mostragli come nel fregio la natura sia riprodotta con i mezzi dell'arte, come i piani sieno larghi, le nervature

precise, il sentimento nobile, quasi direi monumentale, e non di meno l'indole della foglia sia rispettata scrupolosamente. Poi metti innanzi all'allievo questo fregio di un'altra ammirabile cattedrale francese, la quale rimonta all'anno 1245, la cattedrale di Chartres (fig. 25), e ponvi dappresso, come hai fatto dianzi, alquante foglie simili all'*Anthriscus cerefolium* e all'*Apium vulgare*, che al mercato si chiamano Cerfoglio e Prezzemolo da condir le vivande; e spiega come

Fig. 24.

Fig. 25.

le foglie di Chartres sieno modellate in maniera da mostrare alternativamente il loro dorso e la loro palma, come la loro muscolatura e nervatura sia indicata energicamente, e come esse foglie s'appicchino con graziosa naturalezza a' picciuoli e questi al tralcio, il quale forma una gentile curva ondulata.

Ma, lasciando stare l'ogivale straniero, vuoi tu cavare dalla nostra architettura classica qualche bell'esemplare? e tu piglia una sagoma dal tempio di Giove Tonante in Roma (figura 26), dove il fascio delle foglie di quercia, non libere nelle frasche, ma staccate dal ramo e legate regolarmente insieme con le loro ghiande da un nastro avvolto a spirale, riesce a formare una modanatura degna proprio della fiera e grandiosa arte

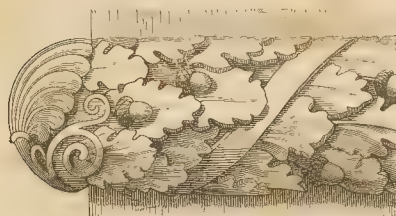



Fig. 26.

romana, benchè poi (nello stile romano questi contrasti non sono rari) allo svoltare del bastone l'ornamento convenzionale, che ricorda le foglie di loto e il capreolo a spira della maniera greca, ingeneri una meschina, una insopportabile disarmonia.

FINALMENTE, DOPO ALQUANTI ESERCIZII DI DISEGNO SU BEN GRADUATI ORNAMENTI, L'ALUNNO SI VEDRÀ IN GRADO DI AFFRONTARE LE DIFFICOLTÀ E LE MINUZIE DELLA NATURA; E ALLORA MODELLI IN GESSO, CAVATI DAL VERO, DI FOGLIE, DI FIORI, DI FRASCHE, FINCHÈ NE VUOLE. Ne faccia, in nome di Dio, una spanciata.

X.

Ornamento e figura.

Caro Giovanni,

Il secondo quesito e il terzo, indicati nell'ultima lettera, risguardano una certa maniera di modelli in gesso ed una certa maniera d'ombreggiatura, che i trattatisti odierni sull'insegnamento del disegno consigliano, e che sono tenute in molte buone scuole per due bellissime cose. Intendo parlare dei modelli di foglie e teste umane e teste d'animali ridotte a piani geometrici, e del chia-

roscuro detto a *mezza-macchia*. Ora io ti confesso che questo e quelli non mi vanno a' versi. Tu hai notato, spero, nelle mie lettere, la smania mia di andare passo passo, di spianare e agevolare in tutti i modi la strada al giovanetto o giovanotto che sia, il quale studia il disegno; ma i modelli a cui accenno non mi pare servano ad altro che a dare fin dal principio una falsa idea sulla forma del rilievo, senza facilitare propriamente nulla. Tu hai una foglia con le sue superficie curve, concave di qua, convesse di là; tu hai una maschera d' uomo o di bestia con i suoi arrotondamenti e avvallamenti e il vario girare di linee tutt' altro che rette: e tu vuoi ridurre forzatamente i contorni appunto a linee rette e i rilievi tutti quanti a piani e poliedri!

Affermano che il passaggio dai solidi geometrici a codesti modelli geometrizzati riesce più spedito; ma l'allievo s'è pure esercitato nel copiare coni, cilindri, sfere ed altri corpi rotondi. E poi, o si rinuncia a un modello, o si porge quale è, con la forma ch'è sua, con il carattere che gli è proprio; e una foglia, una testa ridotte a piani, non sono più nè una testa nè una foglia, nè belle nè brutte: non son più nulla. Ma non vorrei, caro Giovanni, che tu credessi di pigliarmi in qualche contraddizione, dicendo: — *O tu, che nei primi passi consigliavi di simmetrizzare, di geometrizzare i contorni delle foglie e me ne mandavi dei disegnini per saggio* (fig. 4, 5 e 6); *tu che affermavi come nella maggior parte delle piante col cercarvi l' euritmia non si faccia altro che ridonare all'individuo il carattere generale, ideale del tipo: tu ora giudichi e consigli all'inverso.* Piano, amico mio. Se riguardi quei disegnini tu non vedrai che i contorni delle foglie sieno ridotti a rette: quelle foglie, brutte o belle, hanno una forma: non sono forse le foglie naturali, ma sono almeno foglie convenzionali. Ora, lo torno a dire, codesti rilievi poliedrici, di cui ti parlo, non sono foglie o teste in nessuna maniera, nè naturali nè convenzionali; ed io — te lo devi rammentare bene — ho insistito più volte nel dire che, regolando, per le prime lezioni, il contorno di certi fogliami, non si debba violentare mai l'indole loro naturale ed estetica.

Non di meno, se dall'una parte consiglio di abbandonare gl' indicati modelli, che sono bugiardi, dall'altra parte conosco la necessità di scegliere esemplari schietti sì, ma graduati, come per le foglie ti ho detto dianzi, e come per le maschere si può fare, giacchè l'allievo nostro ha tanta sapienza oramai quanta occorre per mettersi a copiare non solamente i fogliami, ma ben anche le teste. Teste, fogliami, utensili di casa, mobili, arredi, parti architettoniche, strumenti musicali, ogni cosa è disegno e chiaroscuro, lasciando stare per adesso il colore; e l' allievo nostro è stato avviato allo studio così che in ogni oggetto deve saper trovare le proporzioni, le forme delle linee, il girare delle superficie e le corrispondenze dei lumi con le ombre. Gli è lecito di zoppicare tuttavia nel colorito, ma per dipingere ci vuol altro; e anche nel resto, intendiamoci, non è un artista, e non importa che sia.

Volevo notare che le maschere devono copiarsi cominciando dalle più risolute, da quelle che più s' accostano alla simmetria e all' organismo dell'ornamento: questa di Leone, per esempio, ch' è tratta da uno de' templi di Selinunte (fig. 27) e

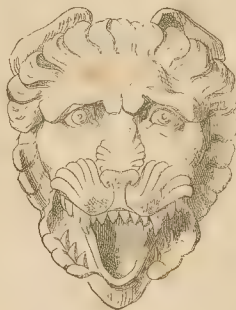



Fig. 27.

nella quale il giovine può agevolmente intendere e riprodurre la modellatura, tanto apparisce vigorosa e semplice. Certo, gli sarebbe difficilissimo imprimere alla copia l' espressione dell' originale, ma questo è ufficio d'arte più fina, e a noi conviene tenerci paghi d' una espressione superficiale o, per dirlo più esattamente, d' una *espressione ornamentale*. Non si può esigere che un ornatista, anche buono, disegni figure d' animali e d' uomini come un pittore figurista o le modelli come uno statuario; ma la figura è, massime in certi stili, una parte essenziale dell'ornato, s' intreccia, s'immedesima in esso così che non è possibile farne senza. E non ostante io non credo alla necessità di troppo studiarla separatamente per chi non la voglia poi tenere quale un' arte speciale: disegnare qualche busto, disegnare qualche statua vestita e ignuda, disegnare qualche putto, e sopra tutto imitare modelli in cui la figura si compenetri nel fogliame, come in questo barocco (fig. 28), mi par che basti. Chi disegna speditamente e sicuramente l'ornato impara con grande prestezza a disegnare la figura, tanto quanto basta per le arti decorative e industriali. O perchè una sirena che rigira la sua coda fronzuta, un satiro che sbuca fuori da un cespo, un angiolino il quale esce da un grumolo, un putto il quale fa bau bau da un virgulto, e un cavallo marino, e un delfino, e una sfinge, e il resto della fauna ornamentale dev' essere tanto più arduo a mettere sulla carta di quel che sia il più delicato e vario fogliame? Poi, Giovanni, non esageriamo: all' ornatista l'osteologia, la miologia, certe morbidezze di membra e sottigliezze di espressione non contano nulla; anzi chi volesse dare alla figura per sè stessa una soverchia importanza danneggerebbe l' unità della ornamentazione, la quale richiede che lo stile delle figure si acconci allo stile del fogliame, e che le attitudini e movenze di esse si accordino con perfetta armonia e docilmente alle esigenze del tutt' insieme. E da questo deriva, che il pittore o scultore di figura può (io non intendo sciogliere

la questione) principiare dagli occhi, dal naso, dalla bocca, dalle orecchie per salire alla testa, dalle mani, dai piedi, dalle braccia, dalle gambe, dal torso per giungere al nudo intiero; ma l'ornatista deve cominciare a dirittura dall'insieme per discendere, giusta il bisogno suo, alle parti diverse. Osserva questo pezzo di fregio italo-greco (fig. 29). La donna che, inginocchiata sopra un viticcio,

Fig. 28.

alza il braccio sinistro fino a toccare un capreolo e allunga l'altro fino a stringere con le dita una

Fig. 29

foglia, non è altra cosa che ornato; le teste di bue, che stanno sotto e s'alternano alle rose, non sono altra cosa che ornato: un ornatista sa disegnare senz'altro queste teste e quella figura nella loro amabile purità classica, non meno di quel che sappia disegnare il mascherone barocco, la farfalla, i satiri e i puttini paffuti della fig. 28.

La digressione mi faceva quasi scordare della *mezza-macchia,* la quale, in fondo, è la geometrizzazione artificiale dell'ombra. Suppone due cose: che l'ombra sia recisamente distinta dal lume, sicchè manchino affatto le sfumature, e che l'ombra sia tutta d'un eguale valore, sicchè manchino riflessi e privazioni di riflessi, e sieno la stessa cosa ombre proprie ed ombre portate. Come fa ora il giovine a figurarsi nel modello queste scorciatoje contrarie alla logica scientifica, anzi al senso comune: a figurarsi queste scorciatoje ch'egli non vede nel modello in rilievo, delle quali anzi vede nel modello in rilievo per l'appunto il contrario? Guarda di nuovo la testa di Leone greca (fig. 27), la quale mostra con molta semplicità le ombre quali stanno in effetto. Provati un po' a segnarle a *mezza-macchia.* Sei impacciato, tu maestro, tu dal disegno: pensa ora uno scolaro e dal rilievo! La *mezza-macchia* riesce insomma un artifizio eccellente per l'artista provetto, che, improntato uno schizzo a matita o a penna, lo ombreggia con una tinta sola e d'un solo valore; ma con l'unica tinta, pennelleggiando alla lesta, forte di quella sicurezza che il sapere e la pratica danno, sa rappresentarci l'oggetto rilevato e briosissimo. L'allievo all'incontro deve contentarsi di copiare ciò che sta innanzi agli occhi suoi, minutamente, coscienziosamente, come vede in realtà, nè più nè meno.

Vengo all'ultimo dei quattro quesiti. Per copiare dal disegno o dal rilievo occorre un aiuto, oltre l'occhio e l'intelligenza? Distinguo. Tutti i sussidii, che servono a rendere più chiara la ra-

gione delle forme e il perchè delle apparenze prospettiche, sono da lodare e, con debita misura, da adoperare; e tu mi hai sentito difendere fervorosamente l'uso dei modelli per la geometria descrittiva e dell'ordigno, che Leonardo da Vinci consigliava, e che serve a intendere materialmente i principii della prospettiva lineare. Ma non credo altrettanto buoni quei sussidii che intendono solo a guidare l'occhio nella imitazione, cioè graticola, squadra a croce, squadra zoppa e altri simili. S'intende che io parlo degli scolari, poichè al pittore, che copia un quadro, allo scultore, che copia una statua, all'architetto, che copia un monumento, quando non lo facciano per istudio, ma per avere la riproduzione fedele dell'originale, ogni soccorso è lecito, compresa camera oscura, camera lucida e anche, all'occasione, fotografia. Ma nella scuola ogni rincalzo materiale ha da essere bandito. Ci vorrebbe altro! Rompersi il capo a studiare nei primi cominciamenti le figure geometriche a mano libera, e poi tutto il resto fino ai solidi geometrici sempre a mano libera, e ricorrere tuttavia alle squadre zoppe, alle squadre a croce e alle graticole per trovare giusti — giusti non matematicamente, che non importa, ma artisticamente — i rapporti fra la massa e le parti, e i richiami, le diversità, gli spostamenti, gli scorti delle linee! Un bel frutto che l'allievo avrebbe cavato dal tirocinio faticoso e lungo! E poi sono tutti soccorsi che infiacchiscono la volontà. Chi sa di avere a propria disposizione un arnese, che ha la comoda prerogativa di guidar l'occhio, non si cura di guardare intensamente e di pensare a quello che guarda: ora il guardare intensamente e il pensare a quel che si guarda, ecco la condizione *sine qua non* dello studio fruttuoso. Un solo aiuto mi pare ottimo, anzi indispensabile, ed è quello che il Couture, il celebre pittore dei *Romani della decadenza,* suggerisce nella sua *Méthode d'atelier:* tracciare una retta orizzontale ed una retta verticale innanzi agli oggetti che si copiano, ma tracciarle *par le rêve,* idealmente.

Avevo circa otto anni quando m'insegnarono a cavalcare. Il cavallino era tutto nero, con la coda tanto lunga che strascicava quasi per terra, le narici ampie, le orecchie sempre ritte; sbuffava, scalpitava. Mi posero sul dorso ignudo della bestia inquieta, e via per le lande sterili, tristi, interminabili della Polonia russa. Il primo giorno caddi due volte. Nel primo mese avrò fatto per lo meno una ventina di tomboloni: qualche ammaccatura, un po' di sangue — mi rialzavo lesto e rimontavo a cavallo. Quando seppi cavalcare da vero Polacco e saltar siepi e sbalzar fossi e volare a carriera e fermarmi di colpo, allora, signor sì, mi diedero la sella. Per avere quindi la sicurezza e l'agio della sella m'era bisognato imparare prima, a spese delle mie membra infantili peste e sanguinose, l'equilibrio dell'equitazione; m'era bisognato diventare insomma un vero artista in cavalleria. Lo scolaro, Giovanni mio, deve imparare il disegno *a dorso nudo.*

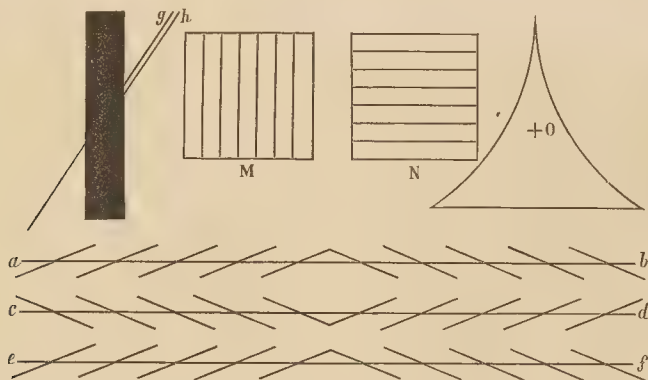



Fig. 30.

Torno a bomba. Il disegnatore, dicevo, ha dunque da avere sempre innanzi agli occhi idealmente una retta orizzontale ed una retta verticale incrociate. Codesta croce è il diapason del disegno: senza di essa non esiste più nessuna norma di obliquità, di convergenza, di divergenza, di nulla: tutto corre a sghimbescio; ma, per fortuna, la linea del filo a piombo e quella dell'orizzonte stanno naturalmente nella pupilla dell'uomo. Non ci stanno però con tale sicurezza che qualche volta non isgarrino, e dimolto. Sulla china di un monte, nel pendio di una vallata, dove le linee del suolo scendono tutte in giù quasi parallele, si perde il senso della verticalità, così che i casolari, il campanile della pieve, gli alberi sembrano inclinati nel senso inverso a quello del terreno. Percorrendo in discesa una lunga via si smarrisce il senso della orizzontalità, così che un tratto

di strada lontano, benchè piano, pare un'erta salita, tanto più erta quant'è più pendente la via da cui si discende.

Ma, venendo al disegno, tu non ignori gli scherzi delle linee. Guarda in questa figura 30.

— Le tre linee *ab, cd, ef,* ti paiono rette?

— No.

— Metti sopra di esse la riga, e son rette. Credi tu che la parte inferiore della linea obliqua, la quale taglia la sbarra nera, abbia il suo prolungamento nella linea al disopra od in quella al disotto, in *g* od in *h*?

— In *h*.

— No, è in *g*. Dei due quadrilateri *M* ed *N* quale ti sembra più alto, quale più largo?

— L'*N* più alto, l'*M* più largo.

— No, sono uguali, poichè son due quadrati. Finalmente getta gli occhi sul triangolo mistilineo. Non ti pare egli che il punto *O* sia posto alla metà dell'altezza?

— Sì, mi pare.

— E ti par male. È d'un quinto più in giù.

Sono giuochi, Giovanni mio, ma giuochi che hanno la loro importanza; e gliela diedero e grandissima i Greci, i quali univano al senso più delicato dell'arte la più arguta sottigliezza di spirito. Sai che nel Partenone e nel tempio di Teseo le linee del cornicione sotto ai grandi timpani sono leggermente arcuate, più alte nel mezzo, più basse alle estremità; e ventidue secoli passarono innanzi che di codesta studiata curva gli architetti giungessero ad avvedersi, e se n'avvidero nel secolo nostro perchè nel timpano orientale del Partenone mancano le cornici inclinate — quelle cornici inclinate che, se il cornicione fosse stato proprio orizzontale, l'avrebbero fatto sembrare curvo all'ingiù. I Greci corressero la deformità apparente con una ingegnosissima deformità effettiva: e non è la sola astuta correzione in quei templi divini, ma non mi voglio sviare troppo dal tema di queste lettere, le quali devono restare umilissime,

Del resto, le deformazioni delle linee per cagione di altre linee son cose di poco rilievo, massime nei disegni non grandi; e ad ogni modo *uomo avvisato mezzo salvato.* Tu non tralascierai certo di avvertirne gli allievi, i quali, posti in grado oramai di copiare con intelligenza, e, almeno alcuni, con abilità, devono passare ad uno studio nuovo, che non si può più dire elementare, quello degli stili ornamentali, e poi avviarsi con il loro buon viatico all'ultima e massima delle difficoltà, la composizione.

XI.

Le 303 tavole dell'opera: Ornamenti di tutti gli stili.

Caro Giovanni.

Gli stili ornamentali non s'insegnano colle parole; ed ecco perchè da un pezzo ti mandai quella opera sugli *Ornamenti di tutti gli stili,* che, svolta in 303 tavole e in quasi mille disegni, può servirti di schiarimento alle poche cose, le quali mi restano a dire.

Cominciamo dallo sfogliare con un po' di pazienza la voluminosa pubblicazione. La prima tavola contiene due capitelli: l'uno d'uno dei templi di File, isola dell'alto Egitto, l'altro del tempio di Esnech, l'antica Latopoli. Codesti capitelli sono una vegetazione che sboccia, un fascio di piante di loto, di palma, di papiro, legato insieme come da molti giri di vimini. Rappresentano quel tipo di capitelli egiziani, che nella massa somiglia alla campana rovescia, mentre un altro tipo s'allarga invece, s'arrotonda subito al disopra dei vimini, e poi si torna a restringere, simulando quasi la forma di un bottone di loto. E altri capitelli ancora hanno teste d'Iside, maschere di Ator, bizzarrie pesanti e misteriose. Ma dell'Egitto il nostro libro non si occupa quasi affatto, contentandosi di una tavola sola; s'occupa invece assai della Grecia, con la quale s'entra in fatti nella vera, nella compiuta arte, in quell'arte che, trasformata, svisata in mille guise, si ritrova tuttavia sino al dì d'oggi nelle tradizioni e nel gusto dei popoli civili, segnatamente dei popoli latini. A dir vero, per tanti rispetti, la Grecia non è antica, è degli anni nostri, così vive o rivive in noi; e si può affermare che l'arco trionfale della via dell'arte sia stato posto nel paese di Pericle e di Fidia, prima ancora che Pericle e Fidia nascessero.

Dalla tavola seconda all'ottava ecco molti fregi e meandri cavati dai vasi greci. S'avrebbe dovuto dire con più prudenza *antichi,* poichè non giova riandare la questione della ceramica greca o etrusca o italo greca, nè assegnare certi speciali caratteri ai vasi eseguiti in Grecia e a quelli condotti in Italia da Etruschi o da colonie greche. Non è difficile distinguere, fermandosi alla Grecia, i vasi dorici, arieggianti il modo egiziano, dagli attici, nè quelli di stile *antico* dagli altri di stile *severo,* nè quelli dello stile detto *bello* dagli altri dello stile detto *ricco,* il quale è, come l'arte che accenna a decadere, più indirizzato alla vanità pomposa che non al garbo della misurata bellezza. Di codesti dipinti ornamentali, che circondano i vasi, ti ho discorso più volte qua e là, mostrandone l'utilità per lo studio del disegno, tanto per quello che lascia la mano priva d'ogni strumento, quanto per quello che accetta il soccorso di compassi e di righe. Nelle sette tavole si trovano quarantasei varietà di ornati, dove con il tratteggio sono indicate ora due, ora tre tinte, le quali erano un rosso, un giallo ed il nero, senza contare il bianco: tinte di diversi toni e diversamente distribuite secondo le epoche differenti. La pittura ornamentale ha continuato sempre a giovarsi di quei modelli gentili.

Dopo cotali fregi dipinti vengono gli ornati greci in rilievo, tra cui dieci di quelle antefisse, ch'erano poste alle teste dei cordoni del tetto, e all'alto degli stessi cordoni sul colmo del coperto, e si alzavano spesso ai piedi e al vertice dei timpani, e coronavano le stele. Inoltre vedrai teste di Leone, messe a grondaia o ad ornamento nei cornicioni, vedrai belle fasce, acroterii,

l'ampio fiore, che termina il monumento coragico di Lisicrate, la mensola della principale porta nell' Eretteo, un capitello corinzio ed una grande foglia d'acanto nella ottagona Torre dei Venti.

La tavola 18 ti mostra una curiosa antefissa in terra cotta di modo etrusco, avente una serena e nobile testa nel mezzo; e con la tavola 19 principia lo stile romano, il quale continua sino alla 38, porgendo esemplari di fregiature d'ogni specie, di rosoni, di ovoli e differenti fogliami nelle larghe sagome architettoniche, di ippogrifi, aquile, candelabri e vasi di marmo, maschere, tripodi, bacini e vasellami d'argento.

Le tavole seguenti hanno disegni di stile latino, e ornamenti a bassorilievo e musaici e incastonature di marmi e capitelli di varie maniere bizantine; ma con la tavola 45 si giunge all'arabo, alle Moschee del Cairo, poi al moresco, all'Alhambra, dov'è un peccato che il brio dei colori, necessario alla piena intelligenza di quegl' ingegnosissimi e intricatissimi intrecciamenti, non possa rallegrare i nostri disegni. Nella tavola 61 trovi qualcosa della semi-araba Cappella Palatina in Palermo, e nelle tavole 62 e 63 alcuni fregi e musaici della chiesa di San Marco in Venezia, dove l'arabo in molti luoghi si scopre.

Dalla tavola 64 alla tavola 84 si vede svolgersi l'ornamento dello stile romanzo o gotico antico nei paesi oltremontani: curiosa varietà di capitelli e fregiature, in cui talvolta non manca una certa gofferia ingenua, ma dove l'organismo è sempre ragionevole, sempre vigoroso, e spesso anche potente d'una eleganza maschia e fiera. Nelle cattedrali, nelle cappelle, nei chiostri di Comburg, Naumburg, Bonn, Magonza, Worms, Aschaffenburg e Ratisbona e Norimberga e Bamberga e altre vecchie città furono cercati i disegni dei singolari ornamenti, fra i quali è scivolato un dettaglio del Duomo d'una città nostra, di Lucca; e nelle tavole 85 ed 86 sono figurate alcune parti dei dipinti decorativi, che s'ammirano nella chiesa di Assisi, la chiesa alzata da quel valoroso maestro Jacopo della Valtellina o dei nostri Laghi, che è ancora detto dai Tedeschi, Tedesco.

Dalla tavola 87 alla tavola 108 ecco lo stile archiacuto d'oltr'alpe, dove compaiono i fogliami tratti dalla viva natura, dei quali ci si occupò in una lettera precedente. Le chiese di Francia, massime Nostra Donna e la Santa Cappella di Parigi, le cattedrali di Chartres, di Sens, di Laon ci hanno fornito molti ornamenti del secolo XIII, il secolo aureo dell' architettura archiacuta, mentre le chiese tedesche ci hanno dato per la massima parte esemplari dei tre seguenti secoli e, più che decorazioni scolpite in pietra, intagli in legno di stalli, di altari, di pulpiti. E mentre codesti intagli occupano sette tavole, altre tavole fino alla 116 vanno riempite di disegni di stoffe, scendenti dal secolo XIII al secolo XVI, e poi quattro tavole contengono alquante riproduzioni di oggetti relativi al culto, calici, rilegature di libri sacri, nonchè qualche esemplare di ferramenta gotica.

Con la tavola 121 si rientra in Italia, e si respira più lietamente guardando le incastonature del bel San Giovanni, di Santa Maria del Fiore, di Santa Croce, del miracoloso tabernacolo dell'Orcagna, delle cattedrali di Lucca e di Milano, e poi i dipinti decorativi del fiorentino Palazzo del Podestà, i cancelli dei sepolcri Scaligeri, una cornice di Santa Maria della Catena in Palermo, un capitello del più maestoso palazzo del mondo — il Palazzo dei Dogi a Venezia. E con la tavola 127, restando in Italia, si entra allegramente nelle grazie del Rinascimento e negli splendori del Risorgimento. Il Palazzo ducale in Urbino, il Palezzo Scrofa in Ferrara, il pulpito di Benedetto da Maiano, la chiesa lombardesca di Santa Maria de' Miracoli in Venezia, quella bramantesca di Santa Maria della Pace in Roma, e il Brunelleschi e Baccio Pintelli e il Sansovino e il Montorsoli e che so io — tanti edificii, tanti nomi, che rammentano le maraviglie gentili della nostra arte del Quattrocento e del Cinquecento. Le pile dell'acqua benedetta, le fontane stanno raccolte nelle tavole 148 e 149. Nella tavola appresso ci sono alcuni esempii di quei curiosi ornamenti a palle, a banderuole di lamiera dorate, con il Leone di San Marco ritagliato dentro, i quali scintillavano alla cima degli alberi nelle navi della famosa Repubblica. Poi ci vengono innanzi parecchie altre opere in metallo fuso o battuto: alari con la Verità, che si guarda nello specchio, e il cane della Fedeltà e putti e satiri e mascheroni; cancelli, uno del Duomo di Prato, altri di Firenze, di Venezia, di Verona e persino, volando via dall'Italia per un istante, il sostegno in ferro di un canale di gronda ripescato nel castello di Stuttgart ed una inferriata tolta dalla chiesa di San Biagio a Mühlhausen; candelabri sontuosi, quello di Maffeo Olivieri nella veneziana Basilica di San Marco, uno tratto dai disegni originali nella Galleria degli Uffizii, e candelieri da altare e crocifissi e una pisside e dodici o quattordici battitoi con le loro brave figurette di Nettuni, Ercoli, donne ignude e sirene e cavalli marini.

Siamo giunti così alla tavola 166, dove si vedono i bracciuoli degli stalli, che girano nel coro di Sant'Agostino a Perugia; e ci fermiamo a Perugia con le due tavole seguenti, le quali figurano una sezione ed alquanti dettagli della celebre Sala del Cambio. Nelle trenta tavole dalla 169 alla 199 abbondano gli ornamenti sempre di stile italiano del Risorgimento, scolpiti, commessi, intarsiati in legno, e cavati da alquante imposte di porte esistenti nelle Logge Vaticane, nella chiesa della Madonna di Galliera a Bologna, nella cappella Colleoni a Bergamo, nel Battistero di Parma, nel San Lorenzo e nel Palazzo Vecchio a Firenze; e ci sono intarsii di stalli, quelli ammirabili di Santa Maria in Organo a Verona, di Santa Maria Novella a Firenze, della Certosa di Pavia, di San Petronio a Bologna, di Santa Maria Gloriosa dei Frari a Venezia, e altri molti; e ci sono ancora parecchi soffitti e parti di lacunari tolti da qualche palazzo di Genova, dal palazzo dei Dogi veneziani, dove si vedono splendere i disegni dorati sul fondo azzurro, non si sa se più belli o più ricchi, dalla chiesetta di Santa Maria dei Miracoli nella stessa città, miracolo di genti-

lezza ornamentale; e ci sono de' cofani, certe formelle da pavimento in maiolica tanto graziose, e finalmente alcune incastonature di marmi.

Con la tavola 200 torniamo a trovare i nomi bisbetici, i quali, salvo in pochi disegni, ci stridono nelle orecchie fino alla tavola 277. Ai fregi, alle cartelle, alle targhe del Rinascimento tedesco, s'alternano riproduzioni di stoffe, di tappeti, di tessuti, frange, ornamenti presi da figure dipinte o scolpite, rilegature di libri in cuoio rilevato e dorato, formelle da stufa in maiolica e terra smaltata, vasi copiati ne' Musei germanici d'arte industriale — uno del Museo civico di Firenze v'è scivolato dentro —, e bicchieri e tazze in cristallo, e piatti e coppe e sottocoppe in metallo sbalzato e cesellato, ed ampolle eucaristiche, ed un elmo, e forbici e posate tolte dalla Regia Guardaroba di Dresda. E si viene alle opere in legno: intagli di stalli, intarsii, letti a baldacchino, armadii, tavole, seggiole, e soffitti, e parti architettoniche sempre di legno. E si viene alle opere in ferro: inferriate, ringhiere di scale e di balconi, cancelli ricavati da Norimberga, da Salzburg, da Stuttgart, da Praga, da Francoforte, da Kaschau d'Ungheria, da altri siti; persino una insegna in ferro battuto, che, a Ratisbona, sta sulla fronte dell'al-l'albergo del *Lupo grigio*.

Con la tavola 278 entriamo nella Francia del Cinquecento, nel Louvre segnatamente, il quale ci porge anche qualche esempio dell'arte venuta poi; e così, tra gli ornamenti architettonici, le stoffe, i mobili, le porcellane ed altri oggetti d'arte industriale, scendiamo al Seicento, al Settecento, toccando di volo l'Inghilterra, la Normandia, la Spagna, facendo un nuovo sbalzo in Germania, e terminando con gli stucchi, che Giocondo Albertolli eseguì nel Palazzo Reale di Milano i primi anni del nostro secolo.

Le 303 TAVOLE, si sa bene, non possono bastare. Bisogna guardarne tante e tante altre, se si vuole avere una idea compiuta della storia dell'ornamento, e imparare a distinguere i caratteri delle sue varie maniere moderne e antiche, italiane e straniere, e addestrarsi ad acconciare in bella guisa fogliami e intrecci alle differenti arti industriali e decorative. Ma le 303 TAVOLE sono un aiuto, buono più che allo studio delle applicazioni, allo studio elementare dell'ornato; ed è perciò ch'io te le invio insieme con le ciarle di queste lettere, le quali soprattutto s'affannano a ricercare la cosa più trascurata oggidì — il metodo degli elementi.

XII.

Gli stili dell'ornamento.

Caro Giovanni,

Riepiloghiamo:

Geometria a mano libera
e ricreazioni geometriche.

Fogliami geometrizzati a mano libera e fogliami naturali appianati	Geometria a compasso e intrecciamenti geometrici.
Contorno di solidi geometrici a mano libera	Elementi di geometria piana e solida
Chiaroscuro dei detti solidi	Principii di geometria descrittiva e di prospettiva
Ricreazioni di geometria solida e fogliami dal rilievo	Fondamenti della teoria delle ombre
Ornamento e figura dal rilievo	Colore nel disegno geometrico

Stili dell'ornamento.

Lo studio degli stili a che cosa mena? All'ornato architettonico, alla decorazione dipinta, alle arti industriali.

Il gran malanno dell'arte decorativa d'oggi e delle arti industriali sta nella confusione, nel rimpasticciamento delle forme, le quali, tolte da varii stili, non s'accomodano insieme con ingenua armonia. Noi non abbiamo al tempo nostro una favella artistica schietta, con il mezzo della quale esprimere tutti i nostri pensieri, dal più gaio al più triste, e servire a tutti i nostri bisogni, dal più modesto e materiale al più pomposo e sublime. Ci manca nel secolo nostro un siffatto linguaggio, ch'ebbero tutti i popoli, anche ignoranti, in tutti i tempi, anche mezzo barbari. La presente civiltà è immensa, ma raccogliticcia.

Siamo chiamati, supponi, Giovanni mio caro, ad immaginare l'ornamentazione di una sala, o a dare allo stipettaio il disegno di un mobile, ed eccoci a brontolare così: — Vediamo un poco: avrò io da scegliere lo stile del Rinascimento italiano, e più propriamente il Bramantesco od il Lombardesco, oppure dovrò io appigliarmi al nostro ammirabile stile del Trecento? Ma dove lascio, bestia ch'io sono, l'Arabo, come mai mi scordo del Bisantino! E se ricorressi alle gentilezze greche, o alle sontuosità romane?... — e il soliloquio continua. Insomma scioriniamo al vento la storia dell'ornato tutta intiera dagli Egizii fino a Napoleone I; e c'è chi dice: — Un po' di questo e un po' di quello, far come le api, far come Zeusi per la sua Elena con le fanciulle di Crotone, noi siam chi siamo, noi gli eredi di tutte le grandezze passate, e l'eclettismo, il quale, in fondo, è la miscela di tante cose buone, non può riescire altro che buono. —

Ci affaccendiamo in un lavoro veramente da farmacisti: si manipola e si lambicca. E l'eclettismo, bisogna rendersene conto, può riescire di due specie, o un accozzamento o un decotto. È un accozzamento quando, a mo' d'esempio, in un

palazzo signorile si fa il gabinetto moresco e l'oratorio gotico, la sala da ballo rococò e la sala da pranzo svizzera; è un decotto quando si mettono a bollire insieme più stili, e di uno rimane dentro nella broda una sagoma, dell'altro una fregiatura, di questo una foglia, di quello un cartoccio, come chi parlasse con i verbi in italiano, i nomi in francese, le congiunzioni in tedesco e gli aggettivi in turco. Questa Babele, bisogna essere giusti, non l'abbiamo creata noi, e non la possiamo correggere noi addirittura. Dacchè il classicismo asciutto e ghiacciato del Primo Impero napoleonico si perdette in un romanticismo, che, passando dal Medio evo, finì coll'abbracciare ogni cosa, persino le arti ch'era nato per combattere, la greca e la romana, noi siamo andati brancolando a caso tra le ricchezze ereditate dai passati secoli, e mettendo le mani ora su questo ora su quel tesoro, più per capriccio del nostro gusto o del gusto del committente, che per necessità delle cose. Quei tesori hanno ciascuno un valore inestimabile, ma un valore da Gabinetto numismatico: le monete che contengono non corrono più sul mercato della nostra civiltà quali vere monete legali. Siamo un porto di mare, dove tutto fa pro, l'oro, l'argento e il rame di qualsivoglia conio.

Per dire il vero, in questi ultimi anni, benchè non ci si avvicini affatto a trovare una maniera d'ornato propria al secolo decimonono, nè paia che ci si inizii a rinvenire quella del secolo ventesimo, pure la scelta degli stili vecchi e l'adattamento alle ornamentazioni nuove si fa con più sottigliezza di giudizio che non si facesse anni addietro, e gli stili o sono imitati con maggiore fedeltà, o sono accozzati con minore sconvenienza. In qualcuna delle provincie italiane la tradizione giova, non foss'altro, a scartare. A Roma, per esempio, tutti gli stili che non sono classici vanno poco a genio e agli artisti ed al pubblico. In Toscana, dove il gusto pare delicato e raccolto, si predilige il Rinascimento toscano. La grande confusione delle lingue si trova nell'Italia superiore: nel Veneto, pur così ricco di maravigliose bellezze, nella pingue Lombardia e nell'industrioso Piemonte, che sono le due regioni d'Italia dove lo spirito innovatore e inquieto della società odierna, con i suoi larghi beneficii ed anche i suoi malanni, ha trovato campo al maggiore sviluppo.

Giovanni mio, che cosa dunque s'ha a fare? Uno stile nuovo non s'inventa nè da uno nè da cento artisti, se il tempo non lo matura e la società tutta intera non coopera a crearlo. Dunque non ci rimane altro che questo: STUDIARE GLI STILI ORNAMENTALI PIÙ NOTEVOLI DEL PASSATO, CERCANDO DI SCOPRIRE NETTAMENTE LA RAGIONE E L'INDOLE LORO; APPLICARLI POI ALLE OPERE D'OGGI IN MODO CHE NON DISTURBINO IN NULLA, ANZI ESPRIMANO AL DI FUORI GENTILMENTE ED EFFICACEMENTE L'USO PRATICO OD IDEALE A CUI TALI OPERE VENGONO DESTINATE. Nella scelta dello stile conviene che l'artista abbia tre cose in mente: prima, appigliarsi a quello il quale meglio si confà alla destinazione e alla natura dell'oggetto, che si tratta di comporre o di compiere in forma estetica; seconda, appigliarsi a quello il quale è più comune e più gradito nel paese dove il lavoro ha da stare; terza, appigliarsi a quello il quale con più efficacia risponde al genio proprio ed intimo di esso artista. Se queste tre condizioni non si riuniscono, per fortuna, insieme, l'opera non potrà mai resultare perfetta.

Ma studiare a fondo gli stili dell'ornamento non è cosa da pigliarsi di sotto gamba. L'ornamento non istà da sè: deriva dall'architettura e si collega intimamente ad essa; s'immedesima con le masserizie della casa, con gli arredi del culto, con i sepolcri, con le feste, con tutta la vita civile. Per conoscere dunque bene addentro l'ornato di un popolo, bisogna conoscere l'arte architettonica e bastantemente la civiltà di quel popolo; nè può essere lecito di ignorare al tutto la flora e la fauna del paese dove l'arte che si studia fiorì, giacchè l'ornato, a differenza dell'architettura, cava sovente le ispirazioni e le forme dai fiori, dagli alberi, dagli animali, talvolta anche dalle cristallizzazioni. L'ornamento ha sì gran braccia che stringe a sè non di rado i tre regni della natura. Ma io non so nè voglio entrare in questo campo vastissimo, correndo tant'oltre al modesto proposito delle mie lettere; e non ostante, anche senza salire a certe altezze, tu non puoi dispensarti dall'indicare ai giovani gli essenziali caratteri dei differenti stili. Anche qui l'occhio aiuti sempre la mente. Abbi de' modelli in gesso, o per lo meno delle fotografie e delle buone incisioni, e poni innanzi all'allievo i principali tipi dell'arte decorativa e industriale del passato; fermati su quelli, ragiona su quelli, nè volare in aria con le teorie sottili, che l'artista, a stringerle, stringe un pugno di mosche.

Degli stili, che più importa conoscere, tu puoi fare due gruppi: l'uno degli stili Classici, l'altro degli stili Romantici o del Medio evo, intendendo il periodo del Medio evo assai largamente, e lasciando stare per adesso l'Egiziano, il Persiano, l'Indiano, il Giapponese, il Turco, il Russo e tutte le altre maniere, belle e curiose certo nel genere loro e talvolta anche giovevoli, ma uscenti dal ristretto campo degli esercizii scolastici. Nel primo gruppo comprendi, naturalmente, innanzi tutto e soprattutto, il Greco, poi il Romano; e dal Romano sbalza senza esitare al Rinascimento d'Italia, al Risorgimento pure di casa nostra, alla Rinascenza francese e tedesca, al Barocco, al Rococò, al Neoclassico del primo Impero napoleonico. Nel secondo gruppo accogli il Bisantino, l'Arabo, il Moresco, il Lombardo, il Romanzo, l'Ogivale nordico, l'Archiacuto italiano. Dunque nel primo gruppo, tra il Romano e il Rinascimento il salto è di tredici secoli a farla breve, e lo scolaro, non solo per l'amore alla cronologia, ma ben anche per l'amore alla chiarezza, deve saperlo bene; senonchè, mentre nell'architettura il collegare le costruzioni del secolo XV a quelle di Roma antica non sarebbe senza qualche pericolo, giacchè molti concetti statici ed estetici del Medio evo rimasero, più o meno palesi, entro all'arte quattrocentistica, nell'ornamento invece il pericolo non c'è, io credo, affatto.

Questo è un fregio greco, tratto da quel miracolo di grazia ch'è l'Eretteo (fig. 31), e questo è un fregio romano, cavato dal Foro di Nerva (figura 32), belli entrambi, eppure quanto diversi

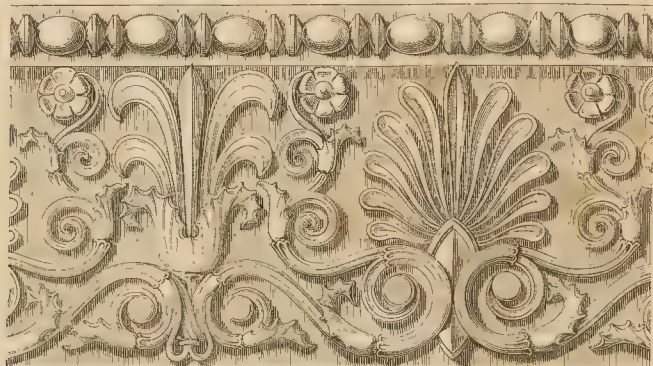



Fig. 31.

di composizione e di garbo! Dello stile greco hai già mostrato all'allievo alcuni dipinti de' vasi e meandri e antefisse e una testa di Leone e una figura intrecciata ai fogliami e altre cose leggia-

Fig. 32.

dre, di cui la evidenza ne' contorni e nei piani, la purezza nella invenzione e nel disegno devono avere rallegrato l'occhio del giovine intelligente e fatto colpo sull'animo suo. E ancora insisti nell'indicargli in questo fregio dell'Eretteo come i viticci girano in giuste volute e si torcono con gentilezza rara, come nei fiori, nei baccelli, nelle foglie, in tutto, la varietà e l'unità s'accoppiano. È bene che tu accenni alle piante di palma, di lotto, di aloe, di vilucchio, di caprifoglio, di *angelica archangelica*, alle gemme del sicomoro, alle foglie acquatiche, a quelle dell'acanto, ai baccelli della cascia e del carrubo, da cui quegli artefici greci prendevano, secondo il loro libero genio, una qualche lontana idea delle parti ornamentali, tanto lontana alle volte ch'è arduo o impossibile riconoscere nell'opera d'arte le proprie fattezze della natura.

Ed ecco, accanto a questo fregio greco sì misurato, sì pieno di dolcezza robusta, il bel fregio romano grandioso e gonfio. I capreoli sono coperti di tanta rigogliosa vegetazione che il piano ne rimane quasi nascosto, e s'affastellano e rinascono l'uno dall'altro foglie, fiori, guaine, gambi, picciuoli, cirri, sicchè la ricchezza non riesce priva di qualche monotonìa. Confronta l'intaglio della foglia greca, asciutto, spinoso, quasi geometrico, con l'intaglio della foglia romana, tumido, arro-

tondato, ad occhi profondi, a curve spesso dure e pesanti. Metti a riscontro l'ornato propriamente architettonico dei due stili, i capitelli ionici, per esempio, e considera come nel greco la linea delle membrature venga rispettata sempre, mentre nel

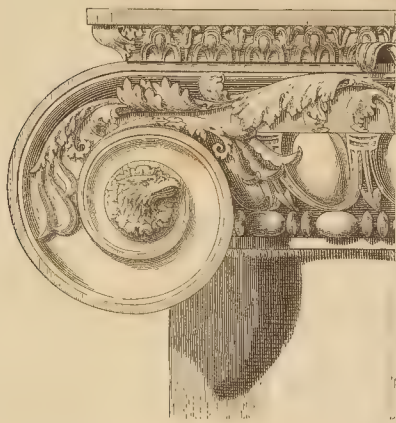



Fig. 33.

Romano sia spesso violentata e schiacciata, al modo di questo capitello qui (fig. 33), dove i baccelli, che vegetano a rovescio sulla voluta, nascondono gli ovoli, e la frasca di sopra si caccia con impertinenza nella curva della voluta medesima, e dall'occhio di essa spicca una rosa e dalla rosa una testa d'aquila. E mostra questo toro (fig. 34), in cui l'abbondante fogliame, anzichè

Fig. 34.

seguire il tondo della sagoma, s'avvolge e svolge a piacer suo e si scapriccia; e mostra questa testa di Leone (fig. 35), viva, energica, ma tutta a curve contorte e tormentate, tanto diversa da quella greca della figura 27. Così, per chi volesse cacciarsi dentro nel bellissimo tema, la pittura decorativa greca vorrebb'essere inoltre paragonata alla pittura decorativa di Roma, la quale con il musaico e la preziosità dei marmi variopinti aprì un campo novello alla sontuosità dell'arte; e la diversa natura dei due popoli dal solo parallelo dei loro fogliami ornamentali spiccherebbe evidente.

Dal Romano deriva dritto dritto l'ornato del Rinascimento, benchè l'aspetto di questo risulti più delicato assai, e i gambi sieno più sottili, e

Fig. 35.

le foglie più fine, e gli aggetti più bassi, e le linee più dolcemente e flessuosamente continue. Il

Fig. 36.

piano resta meno ingombro; le proporzioni fra le varie parti si conoscono equilibrate con minuta

ricercatezza. Il Romano ha del guerresco, del burbanzoso, il Rinascimento qualche volta dello sdolcinato, del raffinato, quasi direi dell'accademico. È naturale: il Rinascimento imita. Eccoti una formella (fig. 36) dove ogni arricciatura ha il suo perchè, ogni capreolo riempie con astuzia uno spazio, ad una massa corrisponde una massa, ad un vuoto un vuoto, e persino i due uccellini vi sono piantati con premeditato artifizio. E uccelli, teste, grifi, medaglioni, mascheroni, trofei, targhe, tutto ciò che ravviva audacemente l'ornato romano, rallegra pure, ma con una certa timidità circospetta, quello del Rinascimento. Nei festoni, nelle ghirlande di quest'ultimo s'ammira talvolta, imitata con somma abilità, la natura; e, tu lo sai quanto me, nel Rinascimento alcune parti dell'ornato giungono ad una grazia suprema — le colonne a candelabro, i sopraornati delle porte, le mensole, i capitelli, dei quali questo alla figura 37 non è uno de' più squisiti esemplari.

Fig. 37.

E l'arte via via s'allarga, accostandosi, non allo spirito fiero, ma all'apparenza magnifica della forma romana. L'imitazione, abbastanza libera in

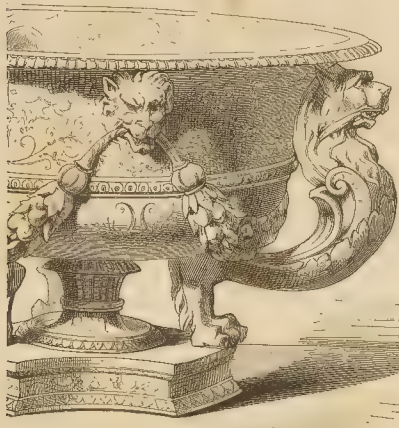



Fig. 38.

sul principio del secolo XVI, diventa intorno alla sua fine più pedissequa, ma nello stesso tempo più superficiale, e ben tosto dalla imitazione comincia a trascorrere nella esagerazione. Ma quel fasto di forme si sparge dovunque, e c'è in tutto il secolo un'armonia di ridondanza, che alletta i sensi e stupisce. Il disegno diventa già più contorto (fig. 38) senza cessare di mostrarsi nobile;

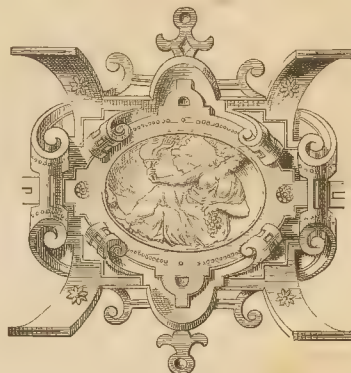



Fig. 39.

le cariatidi, i telamoni oramai si muovono in linee sinuose; i sostegni, tanto logici nell'età greca e tanto maestosi nella romana, s'incurvano alla maniera della S; cresce la smania delle Nereidi, delle Ninfe nude, dei Satiri con le gambe di ca-

pro, delle Sirene a lunghe code fronzute, dei Pegasi, dei cavalli marini, dei delfini, di tutta la mitologia, di tutta la fauna ornamentale; anche le parti architettoniche principiano a perdere la loro essenza: ci avviciniamo al Secentismo.

Il Seicento è potente di audacia stramba, di sapiente bizzarria; e se nell'architettura qualcuno può forse giudicare che abbia solo sconvolto e buttato con le gambe all'aria lo stile romano, negandogli perciò, troppo severamente, la originalità dell'invenzione, nell'ornamento bisogna riconoscere che fu pieno di fervida e singolarissima fantasia. Unisce in un accordo, spesso bislacco, ma sempre intimo, tutte le arti figurative, creando un insieme di cose tanto inaspettato, che ti fa

Fig. 40.

restare con la bocca aperta. Il fogliame è goffo; ma entrano nell'ornato altri nuovi elementi: i cartocci, i ricci, gli arzigogoli, le cartelle, i raggrinzamenti, i pendenti (fig. 39), tutto rotto, tutto affastellato, eppure, nella confusione apparente, tutto composto con destrezza e facilità magistrali. In quest'arte del Seicento, disprezzata da molti, v'è, mio caro Giovanni, una sostanza vera, che, cercando, si trova, e che può riescire utile quanto mai al giovine studioso, il quale nella pratica dell'arte, volere o non volere, sarà chiamato a trattare il Barocco. Chi lo tratta oggigiorno nella decorazione pittorica, nella mobilia e nelle altre arti industriali, conoscendone solo la superficie, non avendolo mai ricercato nel suo proprio organismo, non riesce ad altro che a calunniarlo.

È più adatto ai nostri molli studii il Settecentismo, il Rococò sdolcinato, fiacco, tutto a fogliettine, a conchigliette, a perlette (fig. 40), degno delle parrucche incipriate, dei codini a fiocchi, de' guardinfanti e de' nei, e non di meno alcune volte bellissimo, giacchè tutte le cose sincere e uscenti dalla civiltà effettiva di un secolo non possono non avere in sè, rispetto all'arte, dei notevoli pregi e delle vive virtù. Pregi e virtù, che noi, avvezzi all'arte eclettica, e quindi tutta bugiarda de' nostri anni, scopriamo persino negli ornamenti del principio di questo secolo, nel Neoclassicismo del Primo Impero, gelato ritorno all'antichità male

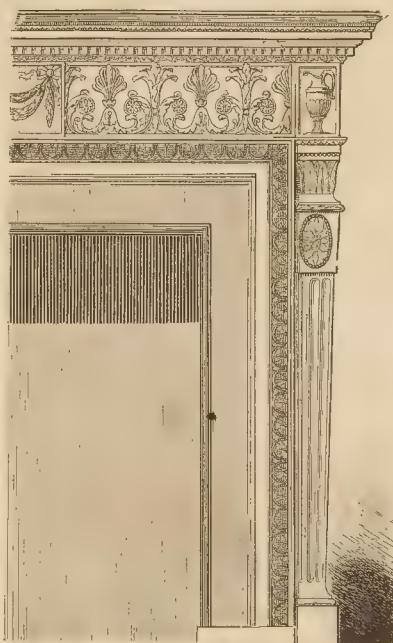



Fig. 41.

intesa e peggio applicata: una Grecia senza polpe, una Roma ischeletrita. Getta gli occhi, Giovanni, su questo contorno di caminetto (fig. 41). Com'è stecchito, com'è angoloso ed insulso! Ma tu sai pure a colpo d'occhio che appartiene ai primi anni del secolo decimonono: tu lo battezzi senza esitare. Ora, il recare in fronte la propria fede di nascita è un gran merito davvero, senza dire che quello stile d'ornato a sagome dritte e minute, a festoncini, a ghirlandette, a vasetti in bassorilievo, a tinterelle sbiadite e lustre o a fondi candidi e a disegni dorati, non manca alle volte di una certa grazia purgata.

Così dal Greco siamo venuti a Napoleone I,

seguendo il filo del classicismo; e adesso bisogna tornare in su per ripigliare il secondo gruppo degli stili ornamentali, quelli del Medio evo. Il Bisantino si lega al Greco: rivediamo (fig. 42) le foglie puntute, quasi geometriche, ma la natura dell'arte è mutata. I capitelli a canestro, a tronco di piramide rovesciata, con gli alti abbachi reggenti il lungo peduccio degli archi tondi; i fregi a treccie; le formelle a quadrati, a rombi, a cerchi, come quella della nostra figura 18, e poi i meandri variopinti e i fogliami dei musaici splendidi, vogliono essere meditati nel giusto loro carattere. Osserva bene questa testa di Leone (fig. 43), com'è diversa dalla greca e dalla romana, che ti mostrai alle figure 27 e 35.

Fig. 42.

Sull'Arabo e sul Moresco ebbi occasione di dirti qualche parola discorrendo degli intrecciamenti a compasso, tanto quegli stili sono abbondanti, anzi sovrabbondanti di così fatti artifizii decorativi, e ti mandai con la sesta lettera le figure 15 e 17. Ma i fogliami non corrispondono alla bellezza delle combinazioni lineari: sono appianati, monotoni; hanno forse la loro prima origine nell'aspetto di certe Felci, ma non serbano niente di vivo (fig. 44), e se non fossero gli azzurri, i rossi, i gialli, di cui s'allegrano, sembrerebbero insulsi, tanto più che la sostituzione della scrittura ai fregi tratti dagli animali e dalle vere piante, non coopera certo alla espressione artistica dell'ornato.

Lo stile Lombardo, nato in Italia dalla decadenza dell'arte romana, lo stile Romanzo, nato al di là delle Alpi, sono stili fratelli al Bisantino, eppure non gli somigliano troppo. Nel Bisantino brilla una vera pompa orientale, dominano l'oro e i colori; nel Lombardo e nel Romanzo si avverte una certa austerità monacale: l'ossatura architettonica impone il luogo, determina i confini all'ornato, il quale spesso rimane schiavo del concetto geometrico (fig. 45). Ma dal terreno fecondo del Romanzo e del Lombardo germogliò l'Ar-

Fig. 43.

Fig. 44.

chiacuto con le sue vôlte ogivali, con i suoi archi rampanti e i contrafforti e le guglie e i pinnacoli e i fregi artisticamente imitati dalle più comuni piante naturali (fig.e 24 e 25), finchè la industre imitazione giunse, come nel capitello della figura 46, a soverchiare la forma architettonica, non altrimenti che se fosse una vera pianta parassita, circondante per caso la magra campana della colonna lunghissima. Altro che la origine vitruviana del capitello corinzio! Ma negli stili

Fig. 45.

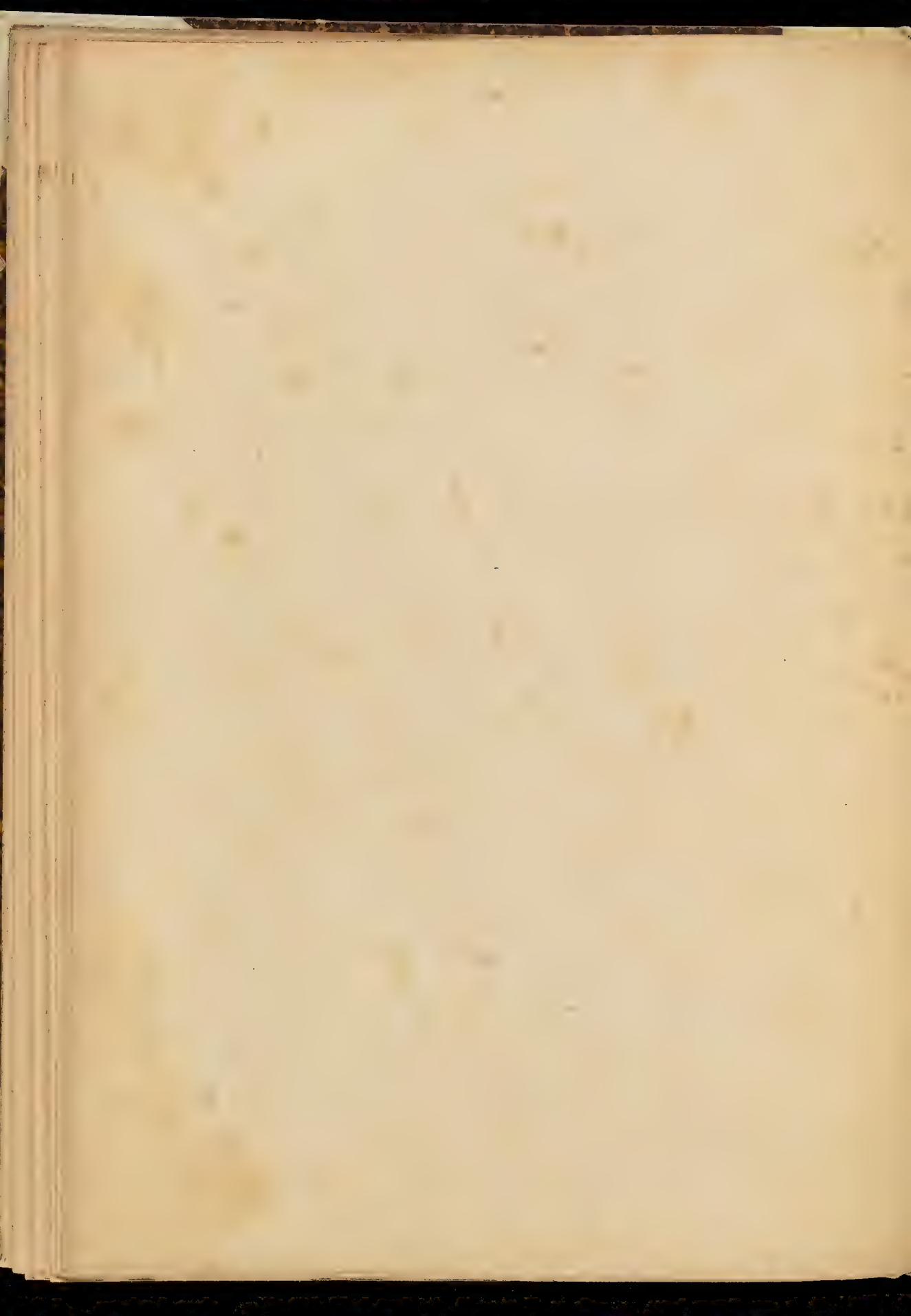
varii d'Italia codesti eccessi d'imitazione non si scoprono quasi mai, neanche nei secoli del Medio evo; e l'architettura e l'ornamento stanno quasi sempre amorevolmente abbracciati insieme, e s'aiutano a vicenda, e contribuiscono l'uno e l'altra a creare quella bellezza, la quale deriva sì dal genio del tempo e dell'artista, ma è sottoposta ad una condizione eterna — l'armonia.

E qui, mio caro Giovanni, ti dico addio. La composizione ornamentale, l'applicazione dell'ornamento alle arti industriali ed alle arti decorative, le scuole ed i musei d'arti decorative e industriali: bei temi, assai belli, ai quali non basterebbero altre dodici lettere. E poi sono già troppo uscito, contro il mio proposito, dagli elementi, dai primi principii, i quali importano a te e a me in questo momento. Scrivendo le mie lettere, dove non c'è, credo, niente di nuovo, dove sono scansate le citazioni di precettisti antichi e mo-

Fig. 46.

derni, dove non ho mai cercato di imporre nulla con la forza, sempre dubbia, dell'autorità di nessuno, fino ad astenermi dal rammentare il mio buon maestro, che è morto: scrivendo queste lettere avevo l'ambizione di persuaderti con il solo ragionamento semplice e piano, che certi metodi sono buoni e altri no.

O Dio, se t'avessi lasciato più perplesso di prima!

FINE.

ORNAMENTI

DI TUTTI GLI STILI

CLASSIFICATI IN ORDINE STORICO.

TRECENTOTRE TAVOLE

incise dai migliori silografi

AD USO DEGLI ARTISTI, DELLE SCUOLE DI DISEGNO E DEGLI ISTITUTI TECNICI

con testo illustrativo e didattico

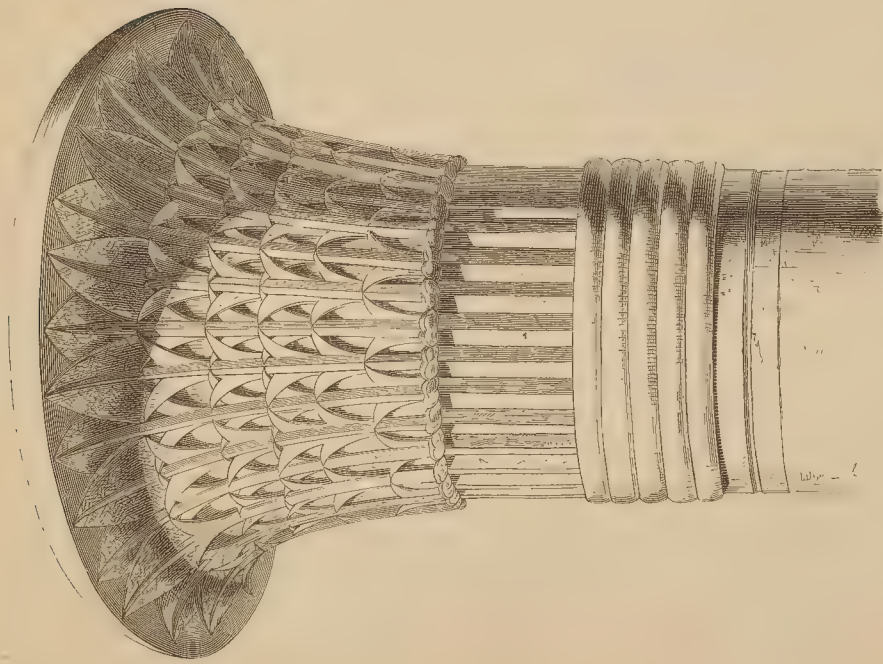
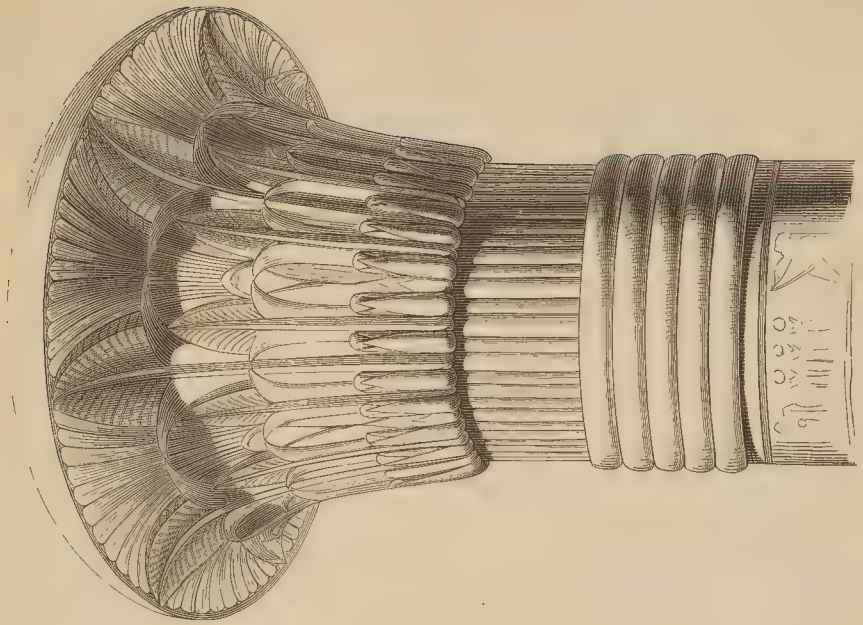
del

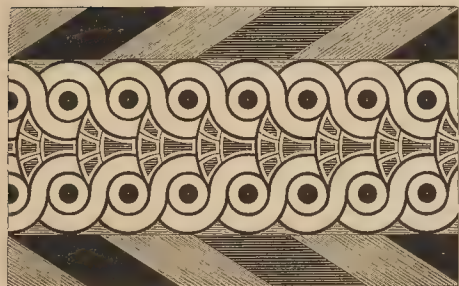
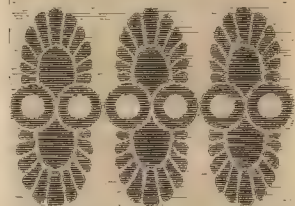
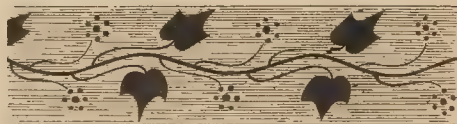
Prof. **CAMILLO BOITO.**

ULRICO HOEPLI

EDITORE-LIBRAJO

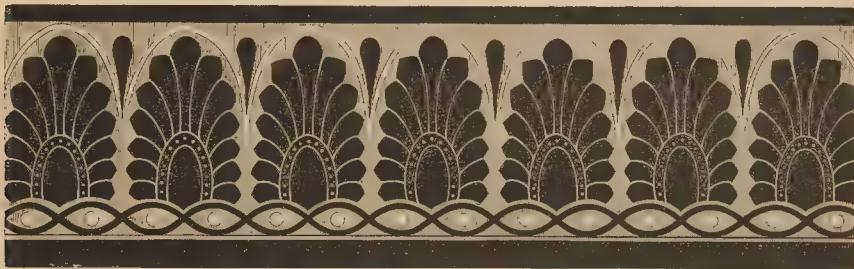
NAPOLI MILANO PISA

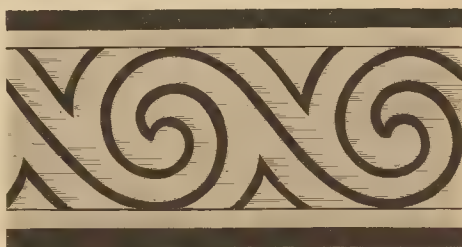
MDCCCLXXXI

Capitello egiziano del tempio di File.

Capitello egiziano del tempio di Esneh.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Pitture su vasi greci.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Pitture su vasi greci.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Pitture su vasi greci.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Pitture su vasi greci.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

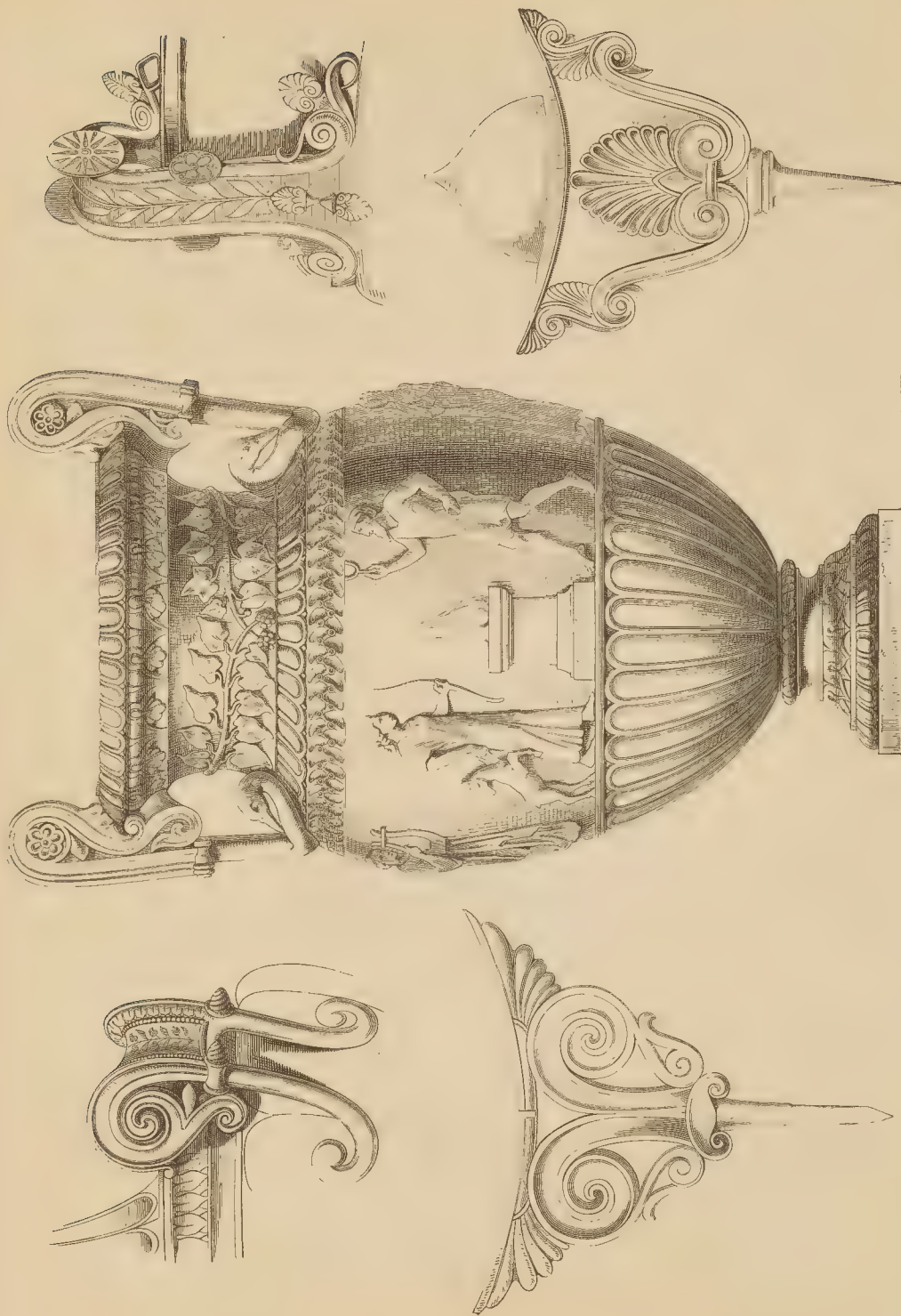
Pitture su vasi greci.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Pitture su vasi greci.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

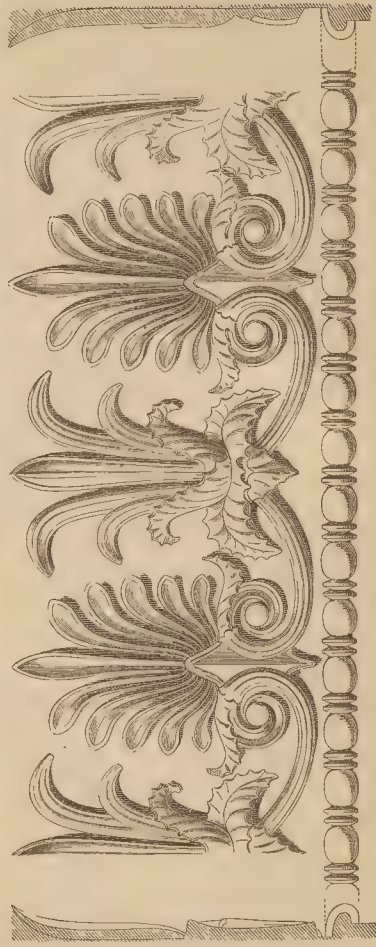
Pitture su vasi greci.

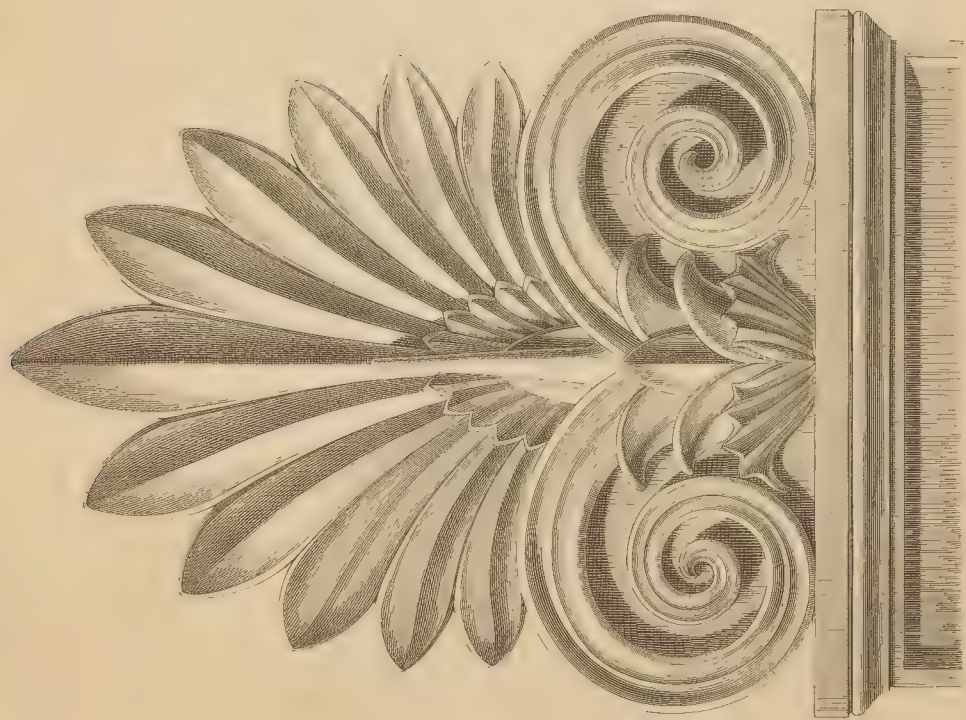
ULRICO HOEPLI
MILANO.

Antico vaso serbato nelle Collezioni del Louvre a Parigi, e dettagli di piccoli utensili antichi.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

3.

1. 2. Acroterii greci. — 3. Fregio greco.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Coronamento di una stela greca.

Antefissa dei Propilei d'Atene.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

3.

4.

1. Antefissa de' Propilei di Atene. — 2. Antefissa del Partenone. — 3. Acroterio d'una stela greca.
4. Antefissa in terra cotta.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Ornato di coronamento e antefisse in terra cotta antiche.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

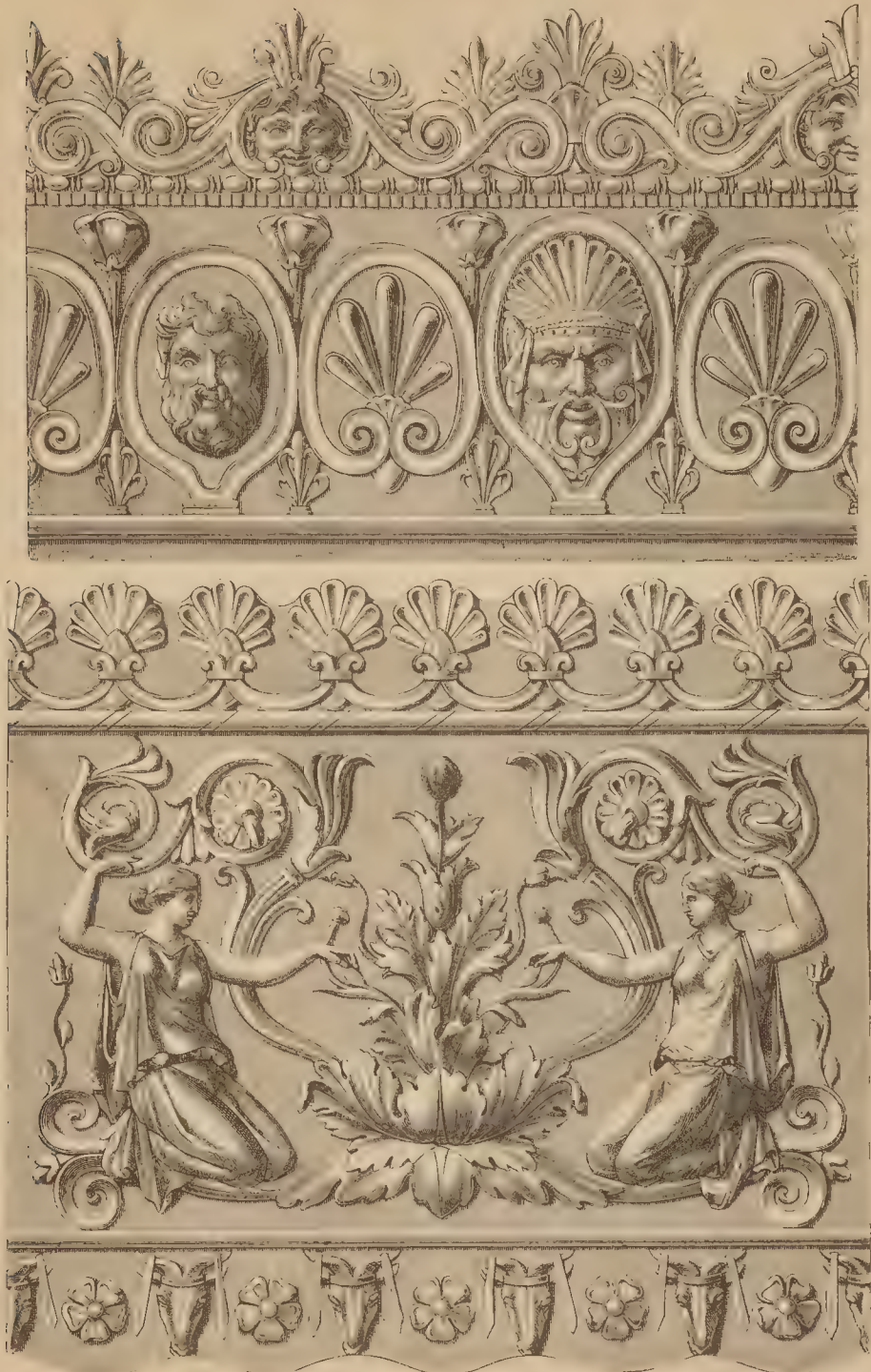
1.

3.

2.

4

1. Membratura di cornice in terra cotta dipinta, cavata dal tempio dorico di Metaponto. — 2. Testa di Leone nel Partenone d'Atene. — 3. 4. Teste di Leone nei templi di Selinunte.

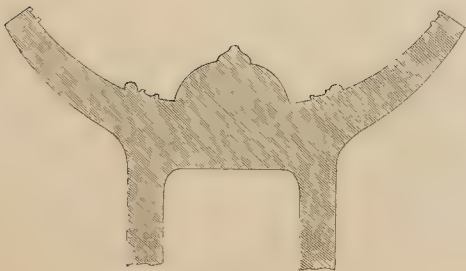
ULRICO HOEPLI
MILANO.

Cimase e fregi greco-romani in terra cotta.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1. Fiore alla sommità del monumento coragico di Lisicrate in Atene. — 2. Ornamento dell' Eretteo in Atene. — 3. 4. Prospetto e fianco delle mensole nella porta dell' Eretteo in Atene.

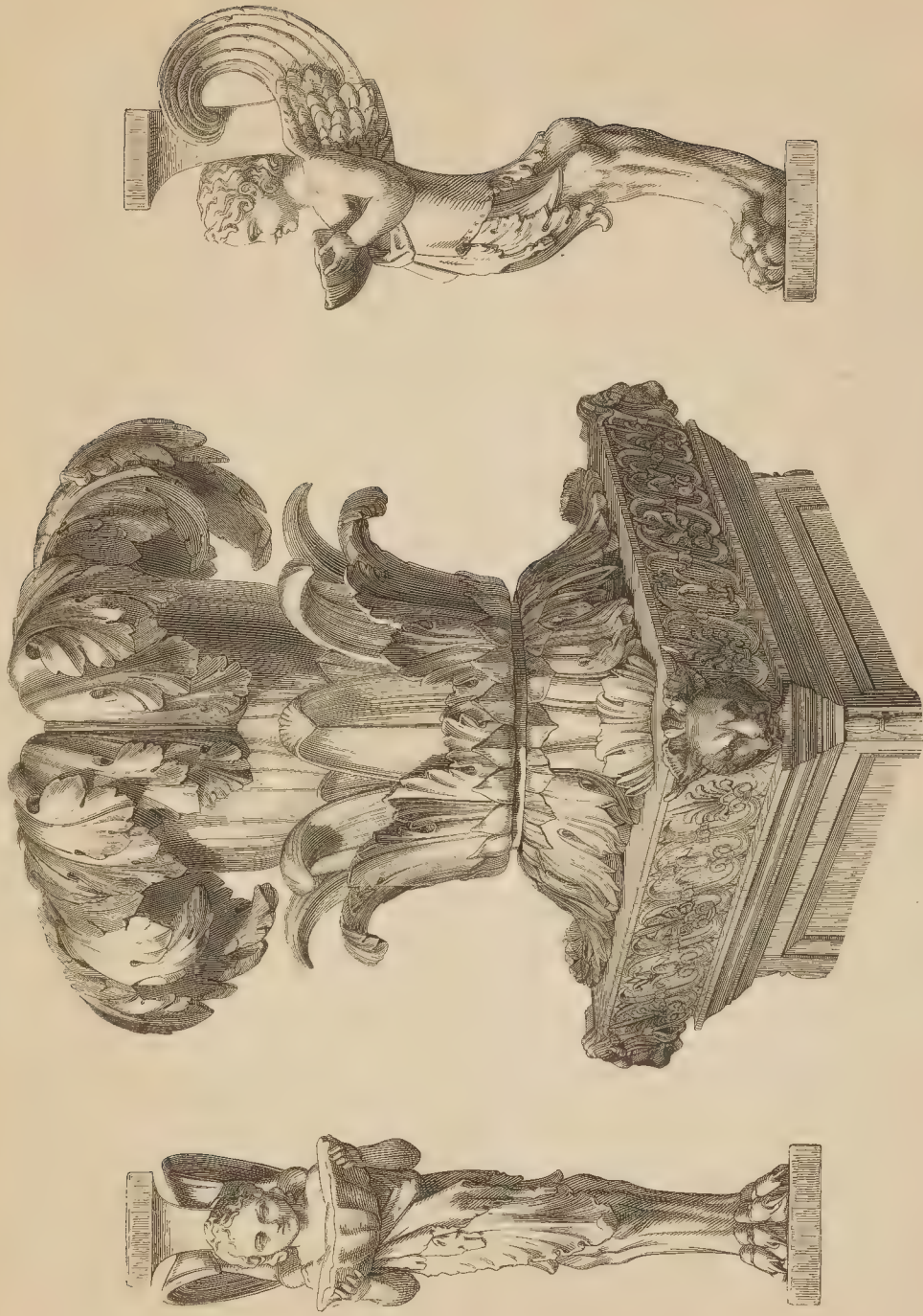
ULRICO HOEPLI
MILANO.

1. Capitello di mezze colonne nell' interno del tempio di Apollo Didimeo presso Mileto. — 2. 3. Prospetto e fianco di una foglia di acanto nei capitelli della Torre de' Venti in Atene.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Prospetto, pianta e sezione di un' Antefissa in terra cotta, deposta nel Museo di Perugia. (Stile etrusco.)

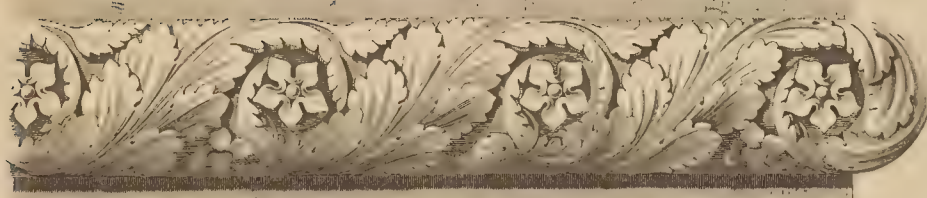
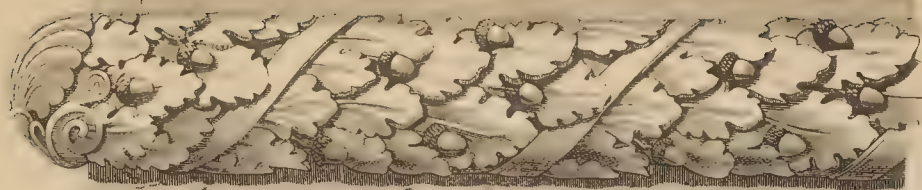
ULRICO HOEPLI
MILANO.

Vaso romano in marmo.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1. Parte superiore di un Candelabro romano, nel Museo Vaticano a Roma. – 2. 3. Prospetto e fianco di un sostegno da tavola in marmo, a Pompei.

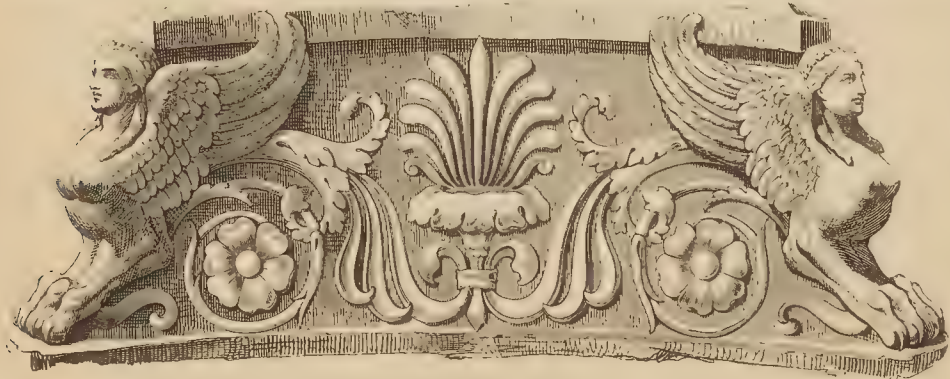
ULRICO HOEPLI
MILANO.

Sostegni di tavole antiche in marmo bianco, nel Museo di Napoli.

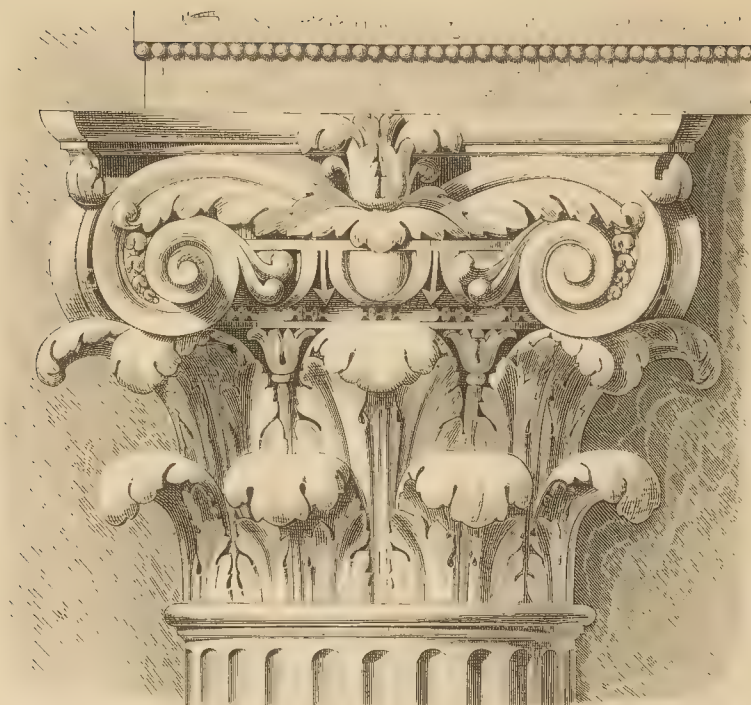
ULRICO HOEPLI
MILANO.

Tori ornati e rosone del tempio di Giove Tonante in Roma.

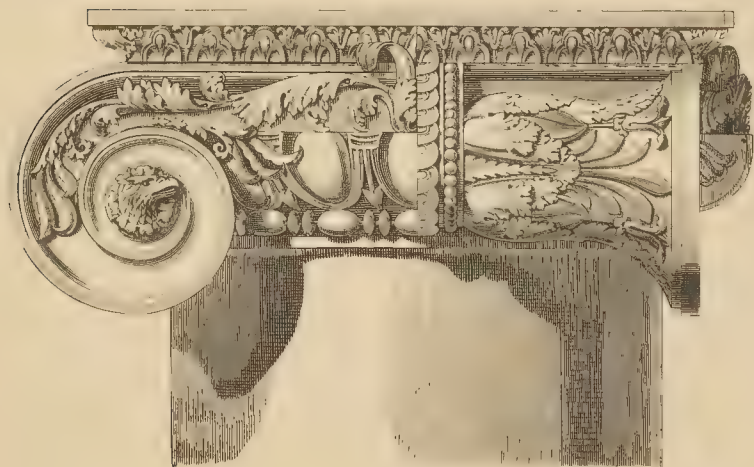
ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

3.

1. Aquila romana in marmo. — 2. Sagoma di cornice nel Foro di Nerva a Roma. — 3. Piede di candelabro nel Museo Vaticano.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

1. Capitello corinzio romano, nel Louvre di Parigi. — 2. Faccia e fianco di capitello ionico romano.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

3.

1. Frammento di un piede da candelabro nel tempio di Bacco in Roma. — 2. 3. Maschere trovate a Pompei.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

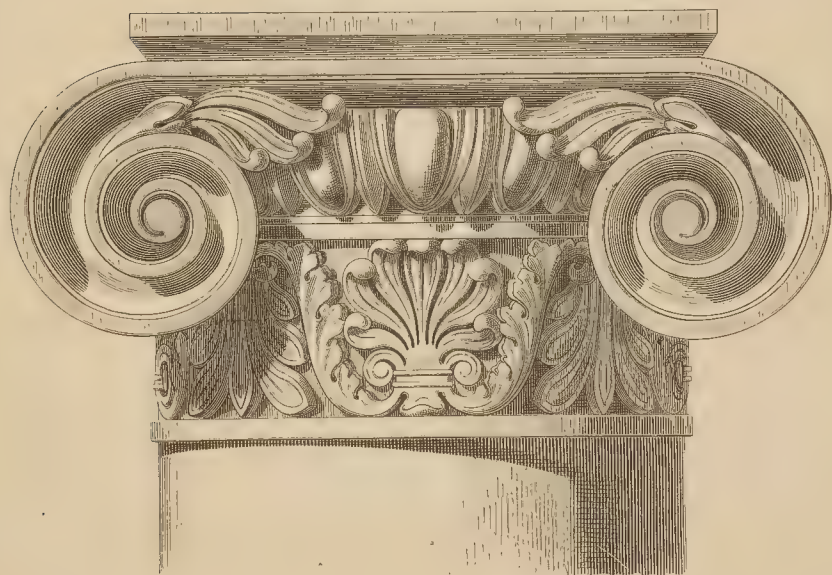
1.

2.

1. Rosone nel Foro di Nerva a Roma. — 2. Frammento di ornato nel Foro di Traiano a Roma.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

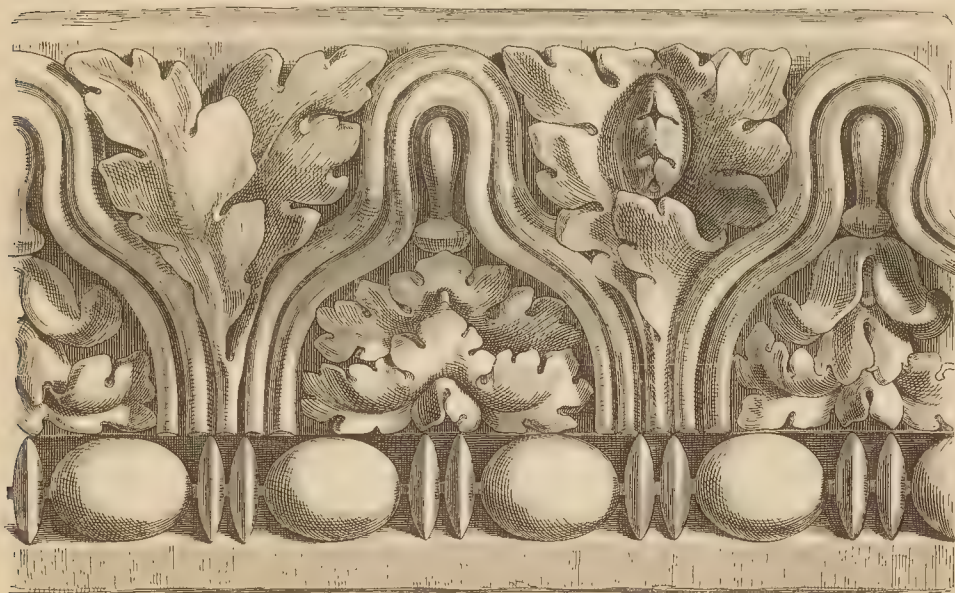
1. Acroterio d'angolo, in marmo, nella villa Pamfili a Roma (stile romano). — 2. Ornamento dell' ovolo in un cornicione romano.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Prospetto e fianco di capitello ionico romano.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1. 2. Fregio nel Tempio di Antonino e Faustina. — 3. Ornamento romano.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

1. Ornamento nell' architrave del Tempio di Giove Statore in Roma. — 2. Gola rovescia e fusaiuole di cornice romana.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

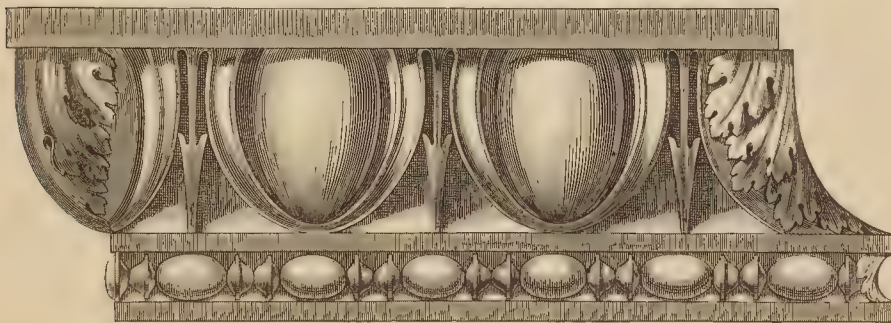
1.

2.

1. Antefissa romana. — 2. Fregio romano.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

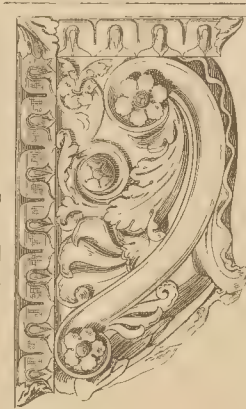
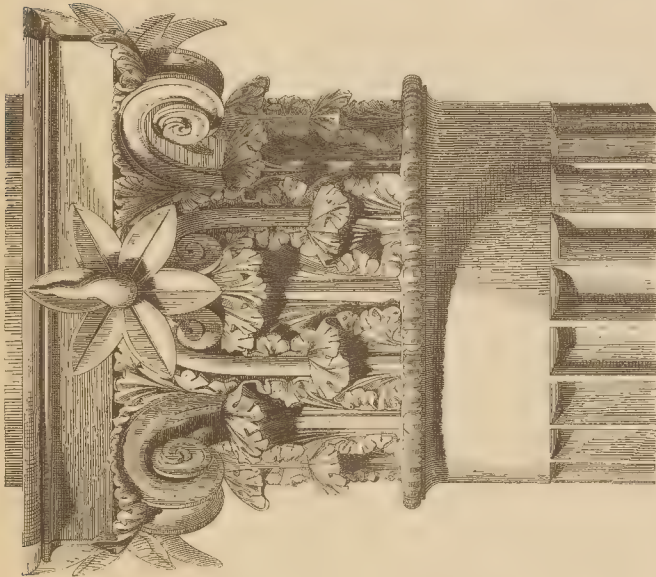
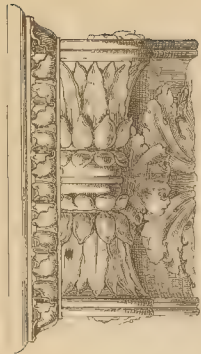
2.

3.

1. Membratura ornata nel cornicione del Tempio di Giove Tonante in Roma. — 2. Fregio romano.
3. Modanatura romana, ornata di ovoli e fusaiuole.

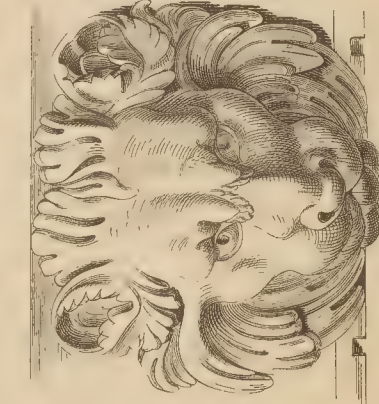
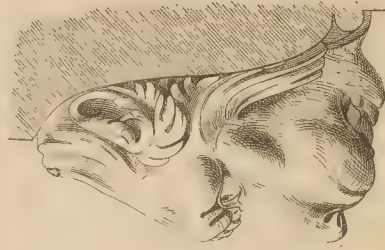
ULRICO HOEPLI
MILANO.

3.

4.

1.

5.

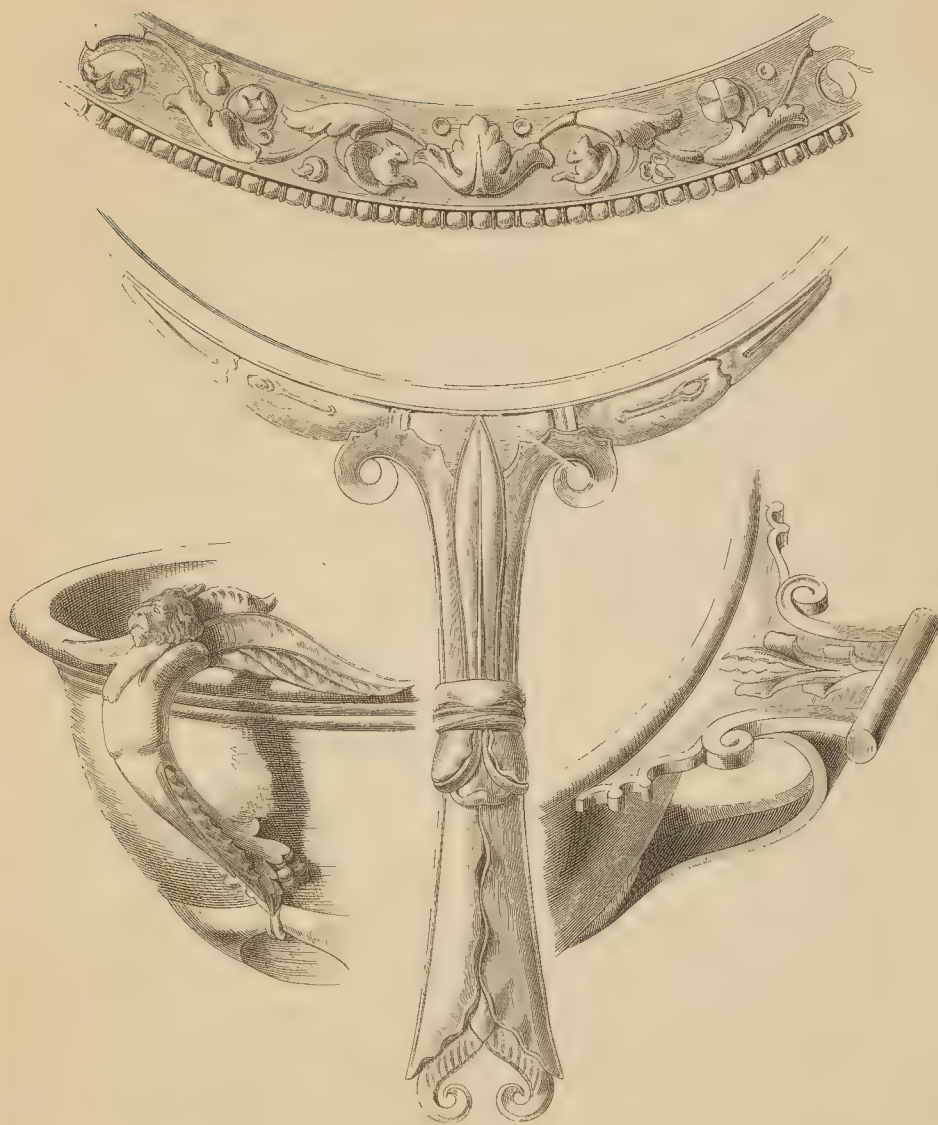
6.

2.

1. Capitello corinzio in una casa di Pompei.
2. Testa di Leone nel tempio di Antonino e Faustina a Roma.

3. 4. Mensola nel Museo Vaticano.
5. 6. Mensola di cornicione corinzio romano.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Vasi romani in argento.

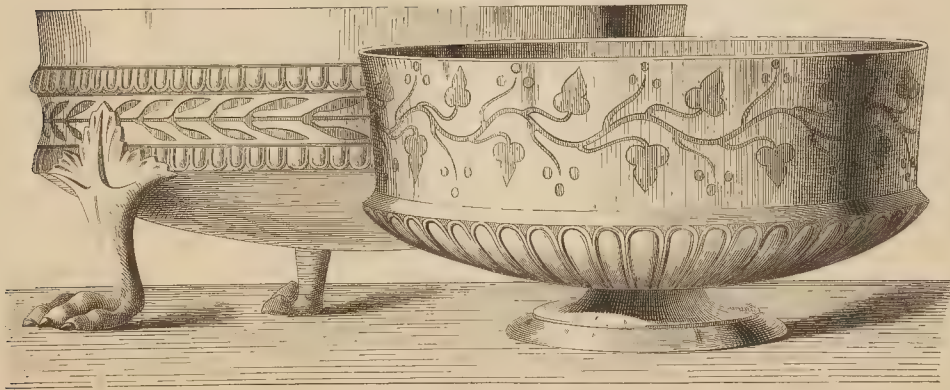
ULRICO HOEPLI
MILANO.

Parti di arnesi romani in metallo.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

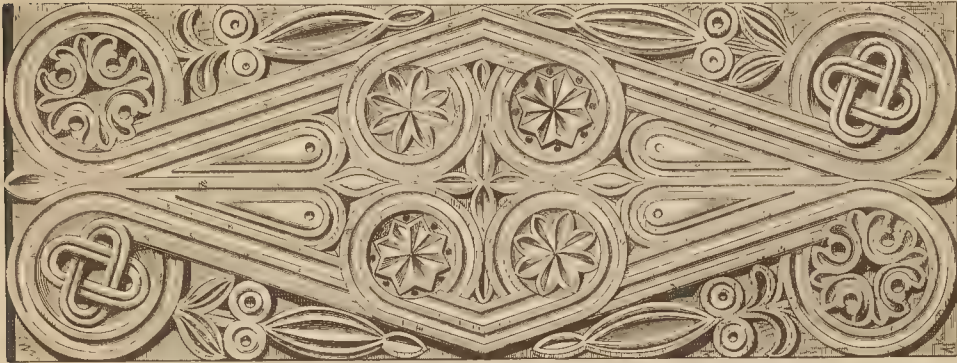
Tripode, bacile, vasi d'argento romani.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Ornamenti di vasi romani in argento rilevato.

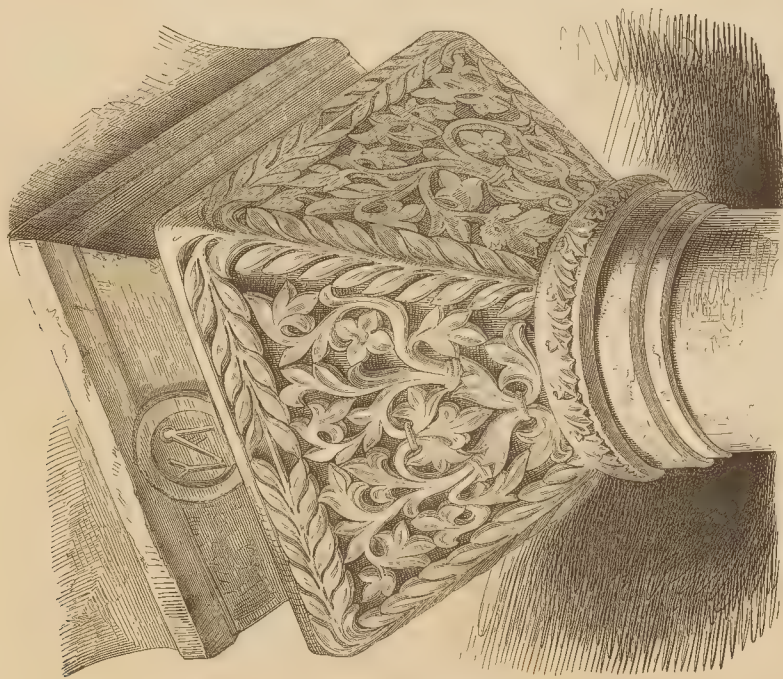
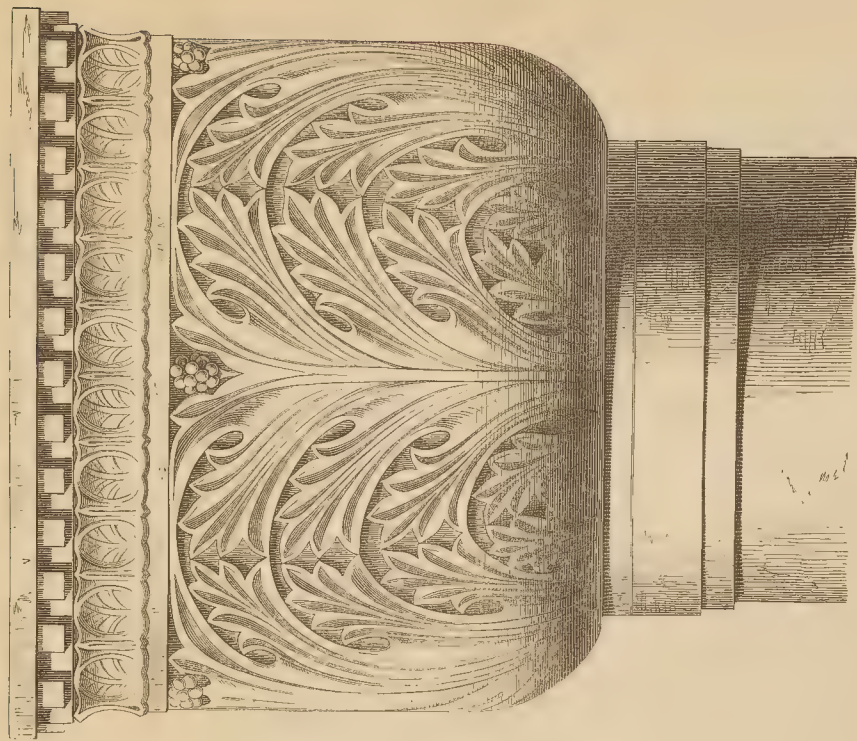
ULRICO HOEPLI
MILANO.

Vasi in forma di bacino, di lega d'argento. (Stile romano.)

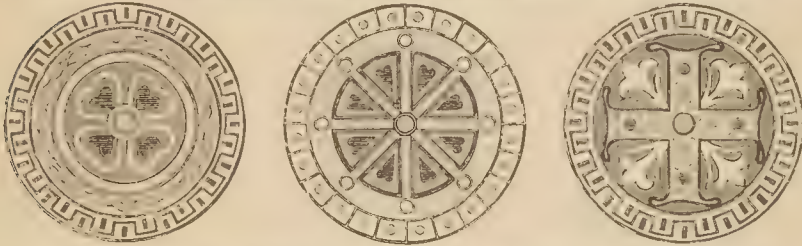
ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

4.

1. Ornamento bisantino sopra una trave della Chiesa di S.ª Sofia a Costantinopoli (secolo VI). — 2. Ornamento bisantino nella Chiesa di S. Marco a Venezia (sec. X—XII). — 3. Ornamento bisantino nella Chiesa del Monastero di S. Sergio a Costantinopoli (sec. VI). — 4. Ornamento di un antico Sarcofago cristiano nella Chiesa di S. Apollinare in Classe a Ravenna.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Capitello bisantino nella Chiesa di S. Vitale in Ravenna.

Capitello di modo bisantino nella Chiesa di S. Sofia in Padova.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Musaici bisantini nella Chiesa di S. Sofia a Costantinopoli.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

3.

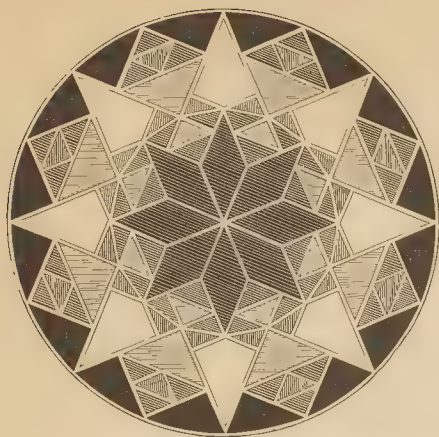
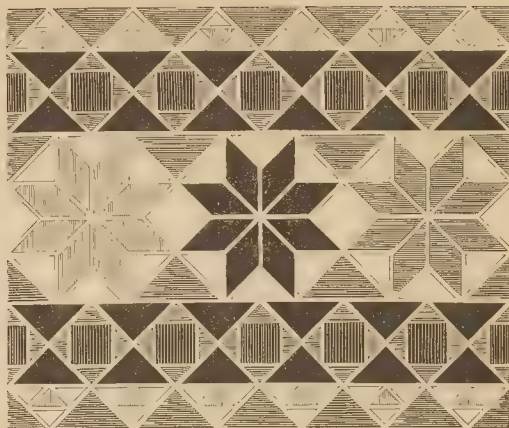
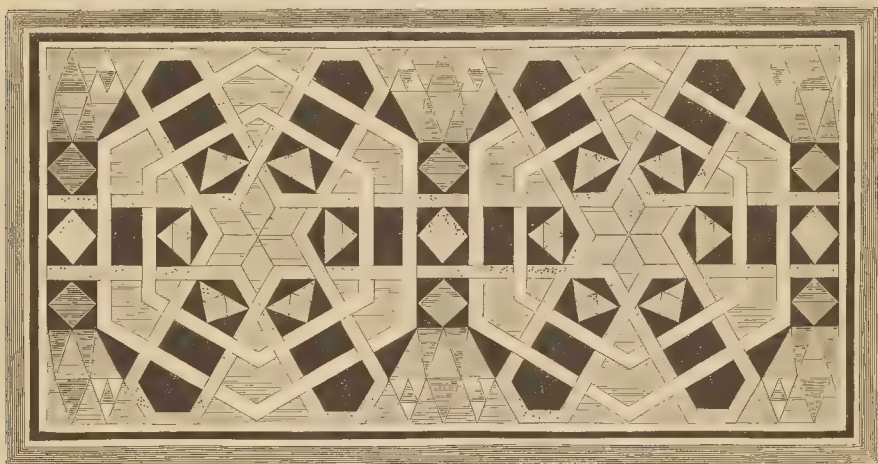
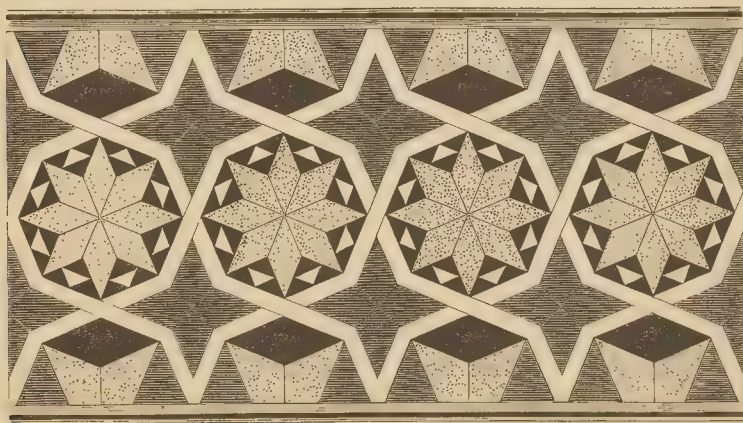
1. 2. Ornamenti in musaico nella Chiesa di San Marco a Venezia. — 3. Ornamento bisantino in musaico nella Chiesa di Santa Sofia a Constantinopoli.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

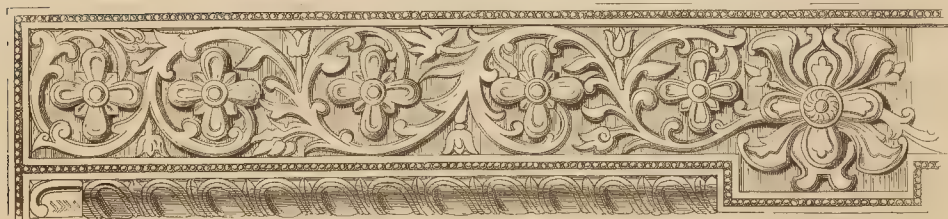
2.

3.

4.

1. 2. Musaici nella Chiesa di S. Giovanni a Porta Latina in Roma. 3. 4. Musaici nel Duomo di Monreale a Palermo (sec. XII).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

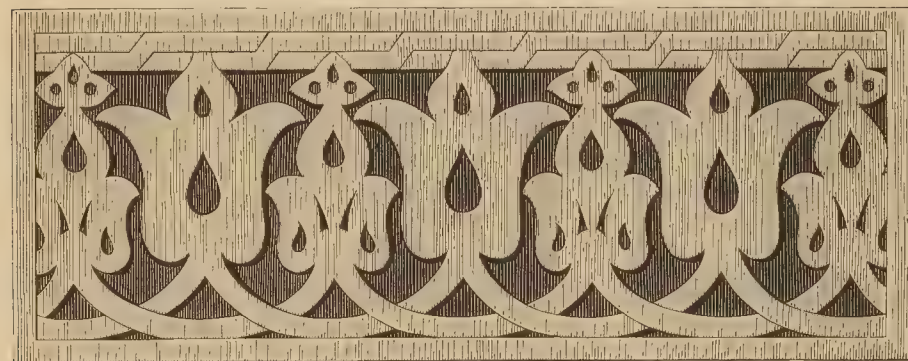
1.

2.

3.

1. Ornamenti di stile persiano nella Collezione del Museo Britannico a Londra. — 2. Ornamento in oro sopra un' armatura orientale nell' I. R. Museo di Vienna. — 3. Ornamento intagliato nell' architrave di una porta di Ceylon, ora nel Museo di Kensington.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

3.

4.

1—3. Ornamenti arabi nella Moschea di El Mas al Cairo (sec. XI). — 4. Griglia di finestra nella Moschea di Hakim al Cairo (sec. XI).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Ornamenti arabi nelle Moschee del Cairo (sec. XIII).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

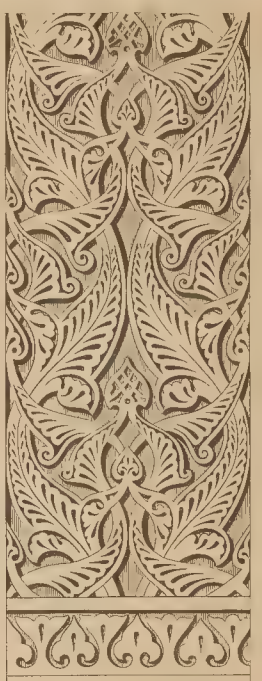
1. 2.

3.

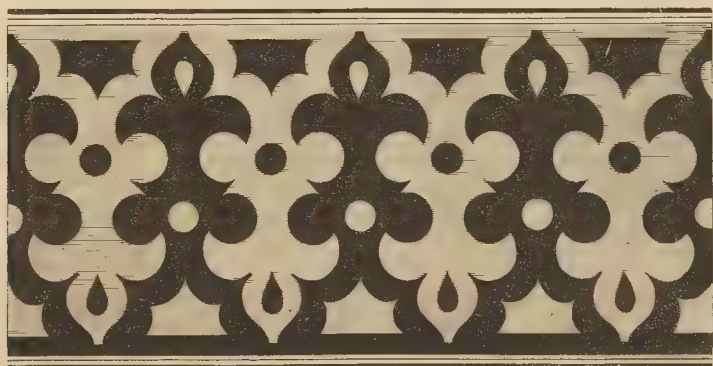
1. 2. Ornamenti arabi nella Moschea di Kaloon al Cairo (sec. XIII). — 3. Dettaglio di lacunari dipinti nella Cattedrale di Messina (sec. XII).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Ornamenti arabi (sec. XIII).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Ornamenti arabi al Cairo (sec. XIII).

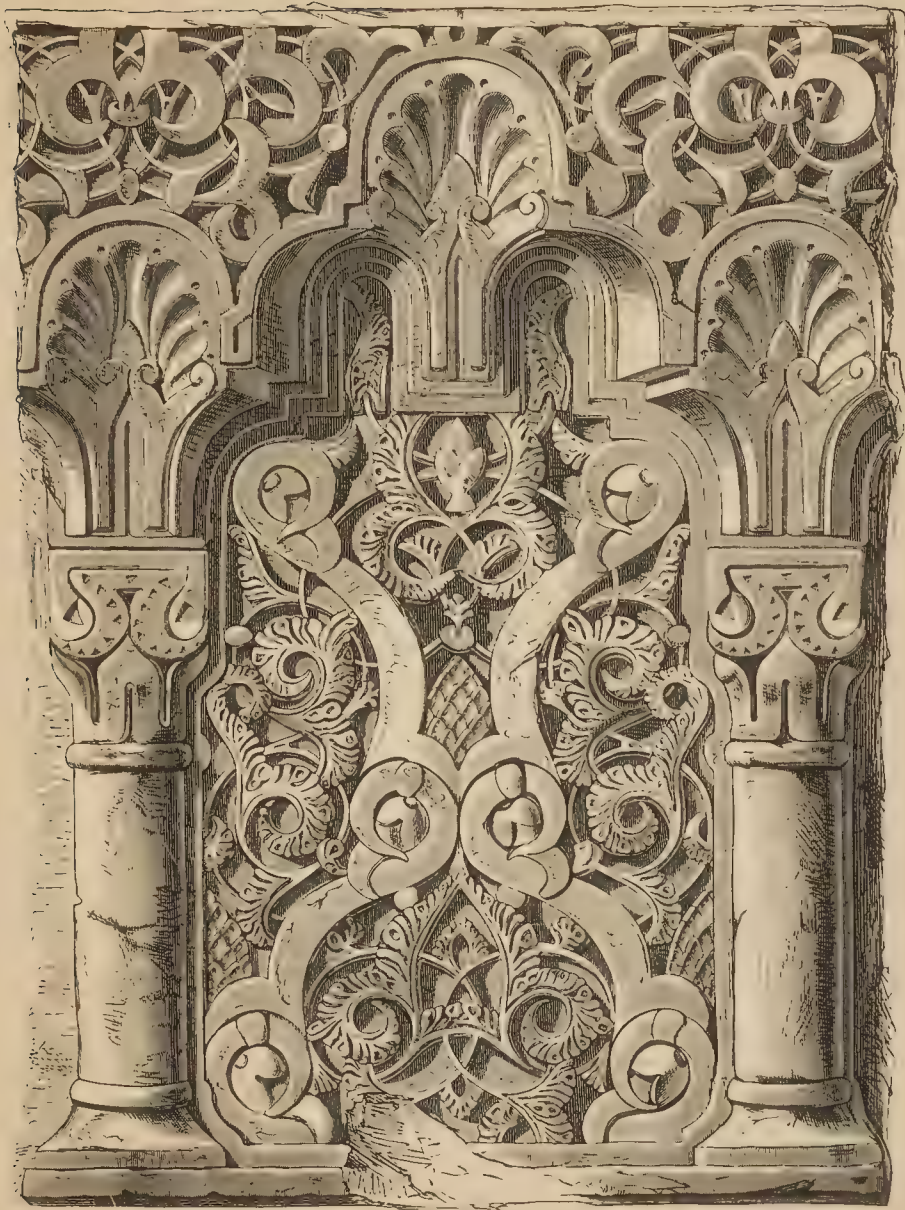
ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

1. Ornamento arabo nella grande Moschea di Damasco (sec. XIV). — 2. Fregio arabo nella Moschea di Omu al Cairo (sec. XIV).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Ornamenti arabi nella Moschea del Sultano Hassan al Cairo (sec. XIV).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Ornamento moresco dell' Alhambra (sec. XIV).

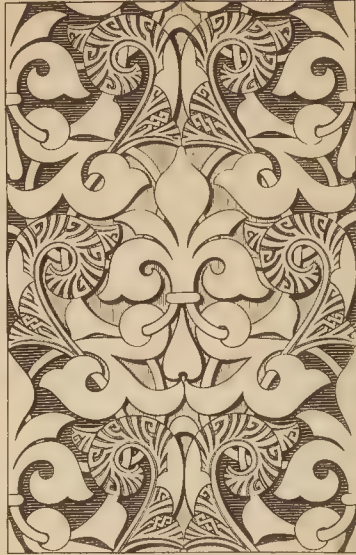
ULRICO HOEPLI
MILANO.

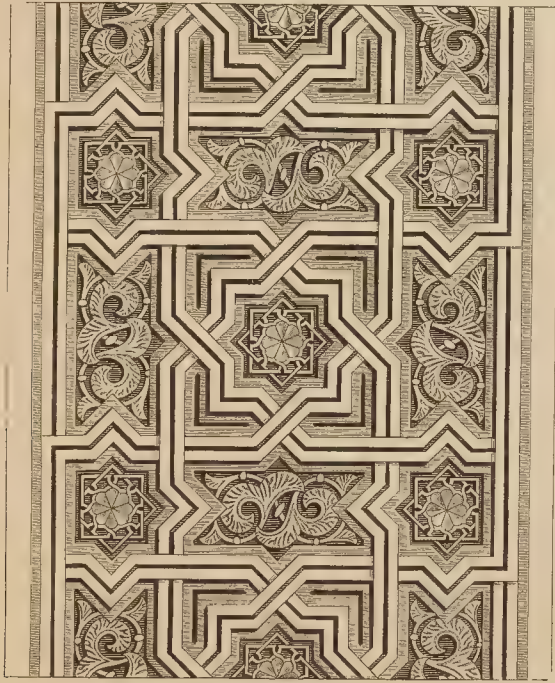
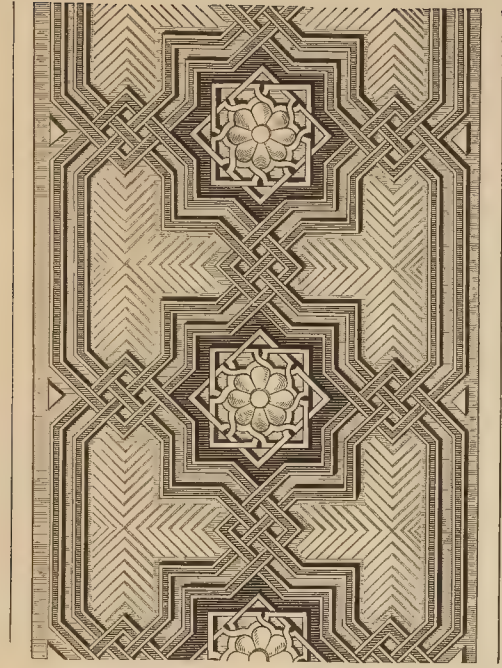
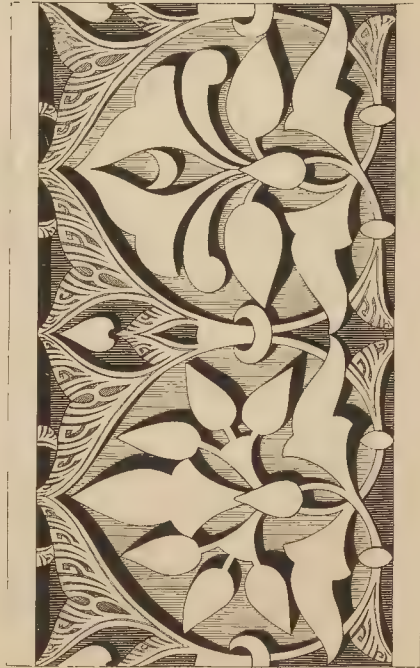
1.

2.

3.

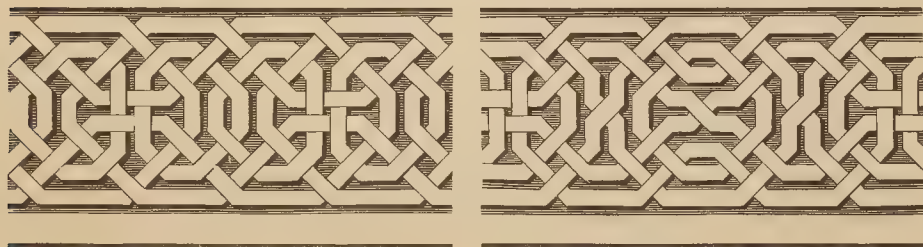
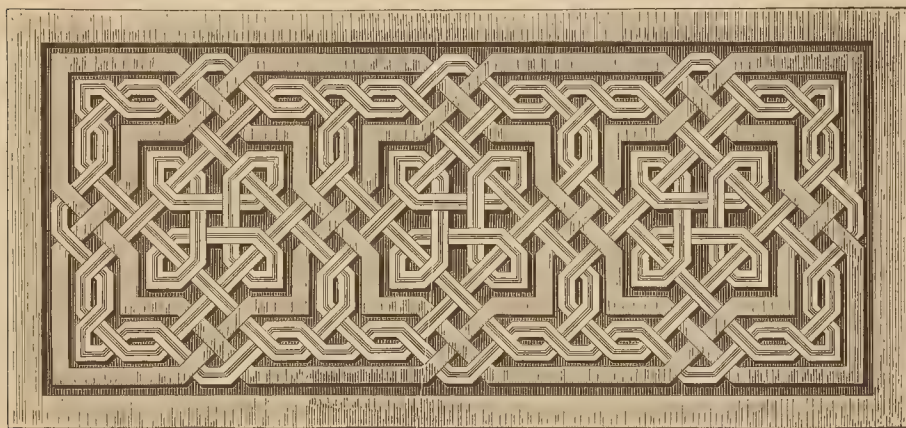
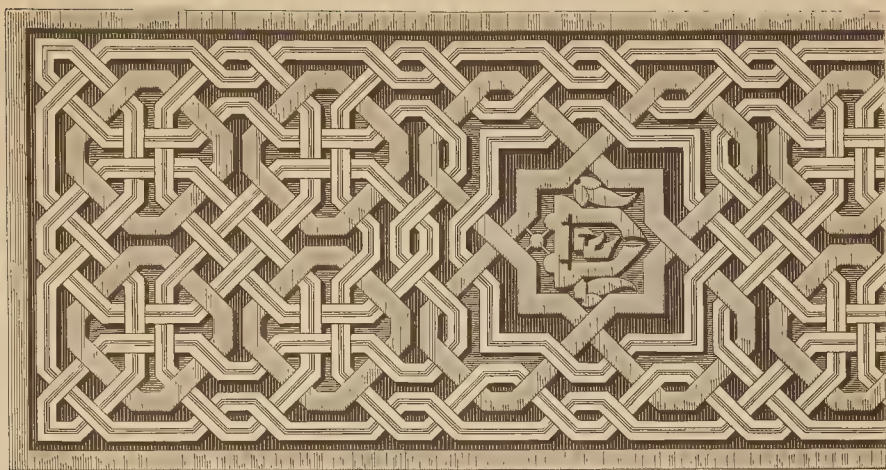
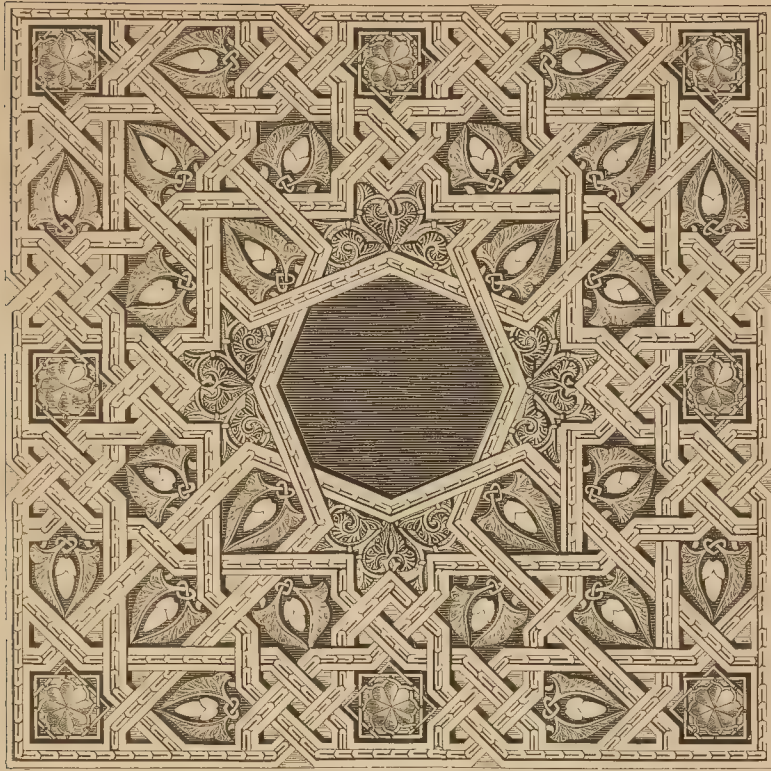
1. Ornamento arabo nella Moschea del Sultano Hassan al Cairo (sec. XIV). — 2. Formella moresca in una Sala dell' Alhambra (sec. XIV). — 3. Ornamento nel portico degli Abenceragi all' Alhambra (sec. XIV).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Ornamenti moreschi dell' Alhambra (sec. XIV).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

3.

4.

1—3. Ornamenti moreschi nell' Alhambra (sec. XIV). — 4. Piccola azza di lavoro moresco.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Ornamenti moreschi nell' Alhambra (sec. XIV).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Ornamenti moreschi dell' Alhambra (sec. XIV).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Ornamenti moreschi dell' Alhambra (sec. XIV).

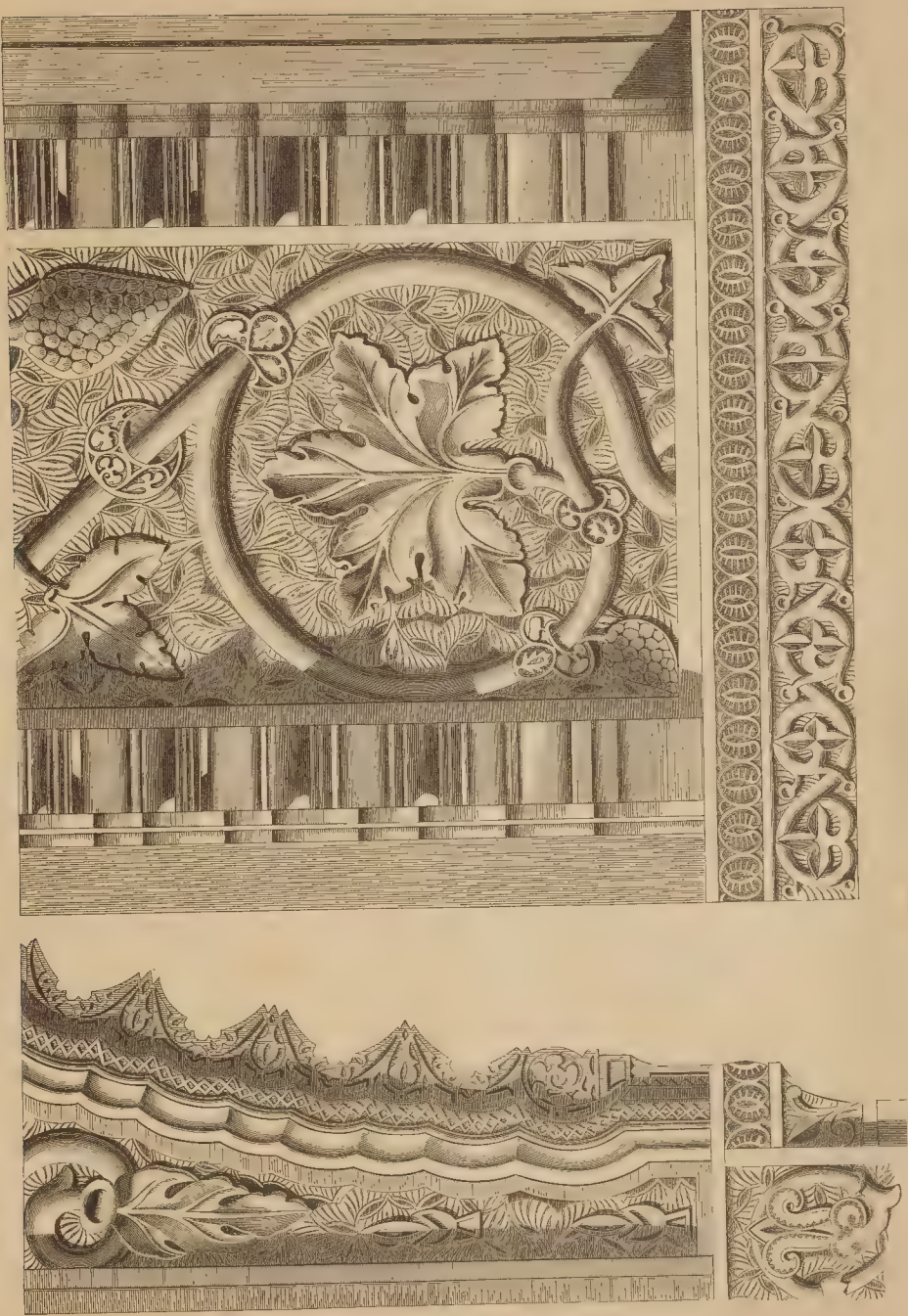
ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

3.

1. Musaico del Cairo in marmi neri e bianchi con quadrelli rossi. — 2. 3. Ornamenti di stile arabo nel monumento sepolcrale del Sultano Chairbek al Cairo.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Profilo e intradosso della impostatura di un arco in una casa di stile moresco-cristiano a Toledo (sec. XIV).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

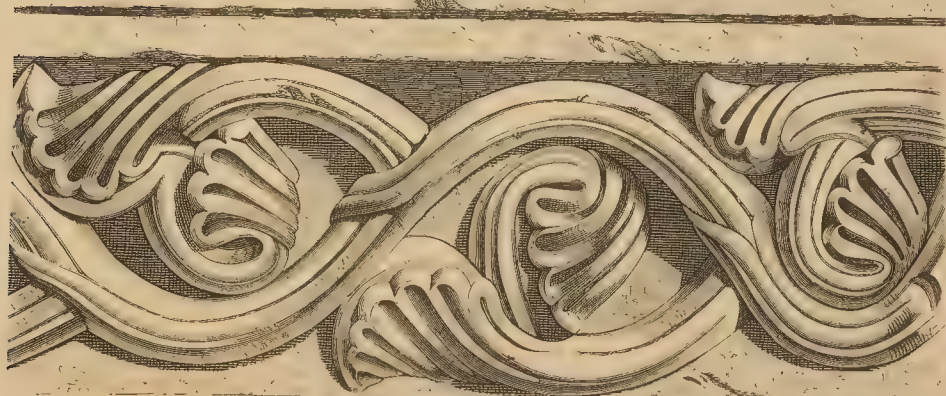
Parti del soffitto a colori nella Capella Palatina in Palermo (sec. XII).

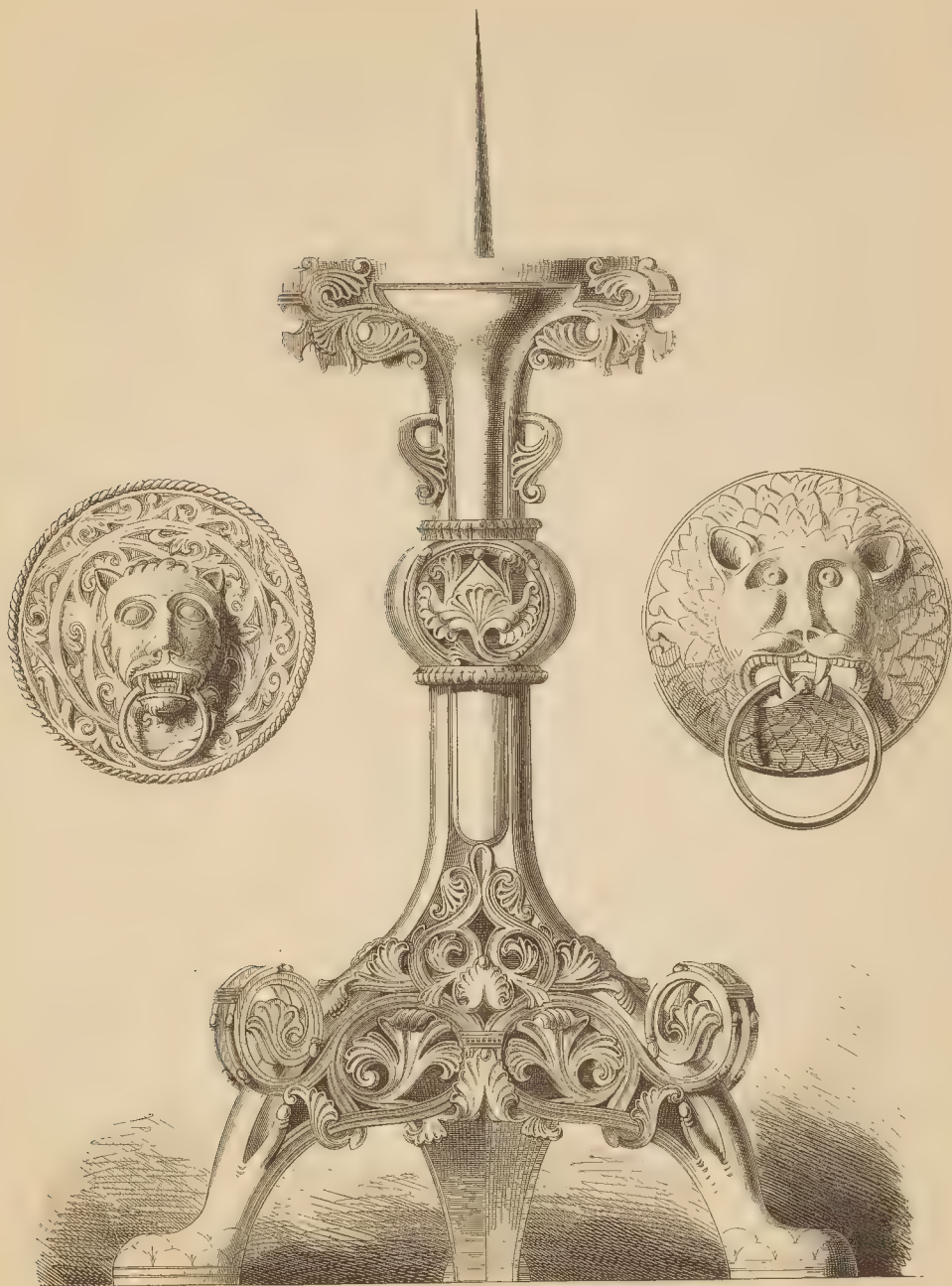
ULRICO HOEPLI
MILANO.

Fregio in musaico nella volta della tribuna maggiore di S. Marco a Venezia.

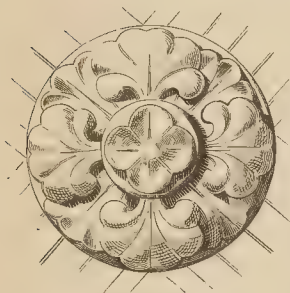
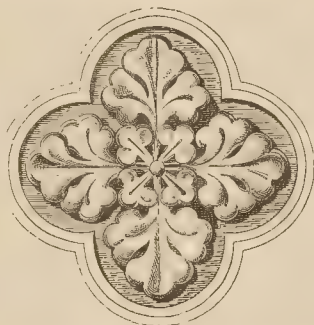
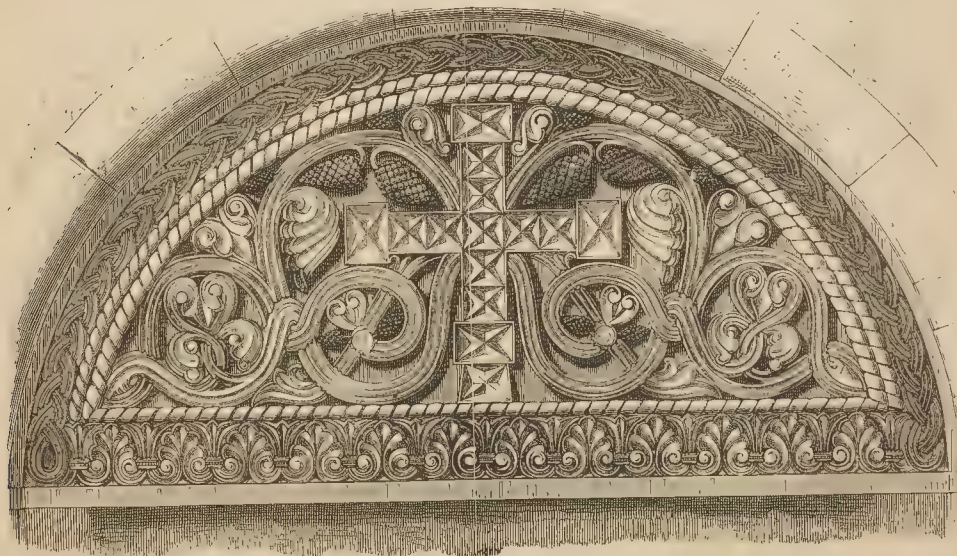
ULRICO HOEPLI
MILANO.

Fregi e fasce nella Chiesa di S. Marco a Venezia.

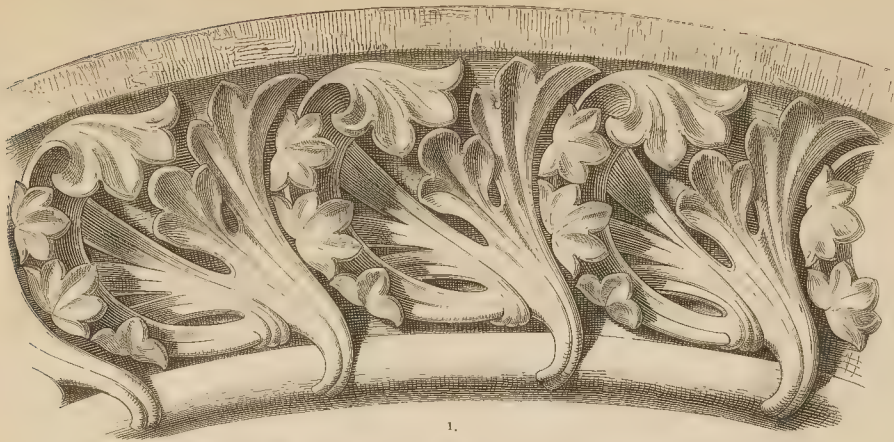
ULRICO HOEPLI
MILANO.

Frammento di capitello e fregio nella prefettura di Angers (sec. XI).

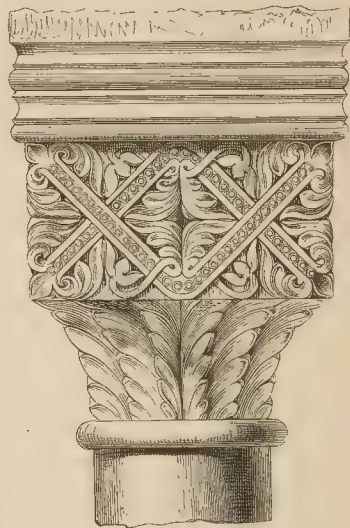
ULRICO HOEPLI
MILANO.

1. Candelabro da altare in bronzo dorato, di stile romanzo, nella Chiesa di Comburg (sec. XII).
2. Patere a battitoio di stile romanzo.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2. 4. 3.

5.

1. Timpano del Duomo di Naumburg (sec. XII). — 2. 3. Rosoni in pietra nel soppalco della Sala del Capitolo, nel Convento della Santa Croce presso Vienna (sec. XIII). — 4. Rosone di porta nella crociera settentrionale della Cattedrale di Amiens (sec. XIII). — 5. Timpano della Chiesa di S. Michele in Hall svevica (sec. XII).

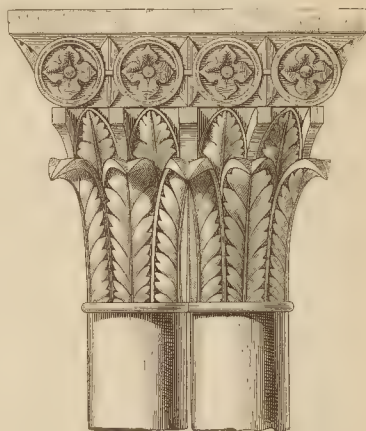
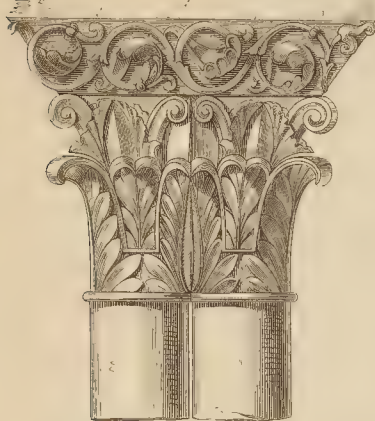
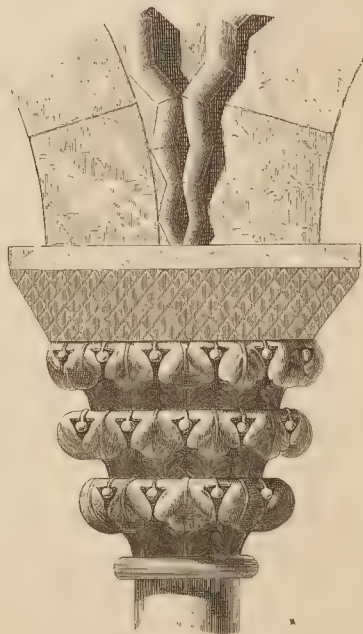
ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

3.

4.

1. Sagoma di porta nel Duomo di Bonn. — 2. Capitello di stile romanzo nel Museo Germanico di Norimberga.
3. Capitello nella Chiesa benedettina di S. Giacomo a Ratisbona (sec. XII). — 4. Ornamento romanzo nel Duomo di Magonza.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1—4.

5—6.

7—8.

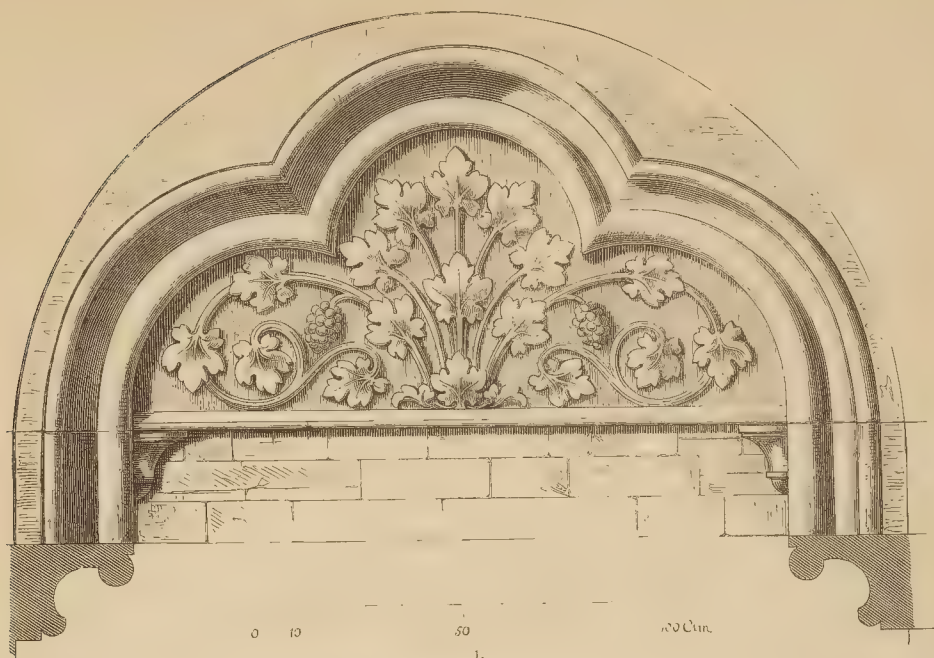
1—4. Formelle poste fra le mensole della cornice nel portale della Chiesa di S. Lorenzo in Segovia (sec. XII). — 5—6. Capitelli abbinati nella Chiesa di S. Martino in Segovia (sec. XII). — 7—8. Capitelli ed archivolti nel portico della Chiesa di S. Lorenzo in Segovia (sec. XII).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

0 10 50 100 Cm.

1.

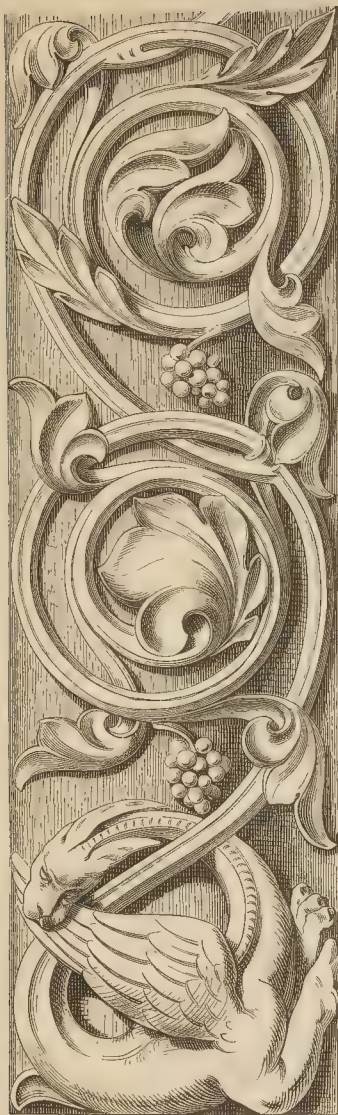
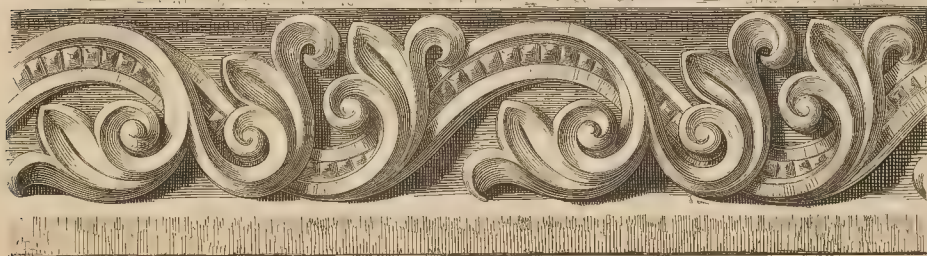
HEIRIC DE OR ADVOCĀ

2

1. Arco trilobato di una porta ora murata a Worms (sec. XII). — 2. Arcata e dettaglio nella porta meridionale della Chiesa di S. Martino a Worms (sec. XI).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

3.

1. 2. Ornamenti di stile romanzo nel portale della Chiesa collegiata di Aschaffenburg (sec. XII).
3. Ornamento di stile romanzo (sec. XII).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

b

1.

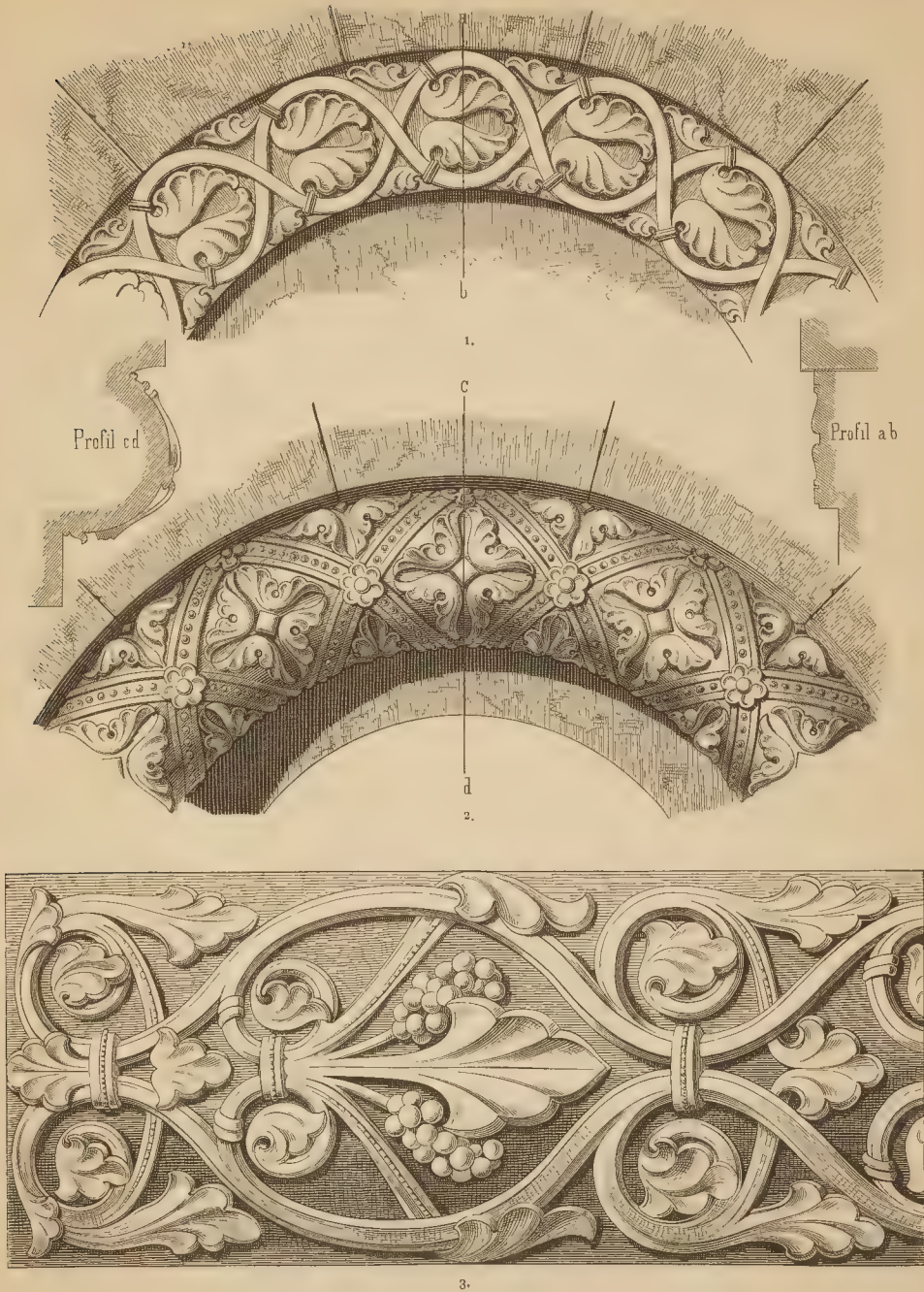
c

Profil cd

Profil ab

d

2.

3.

1. Contorno di stile romanzo sotto un timpano del Duomo di Worms (principio del sec. XII). — 2. 3. Ornamenti romanzi nella Chiesa di Gelnhausen (principio del sec. XIII).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

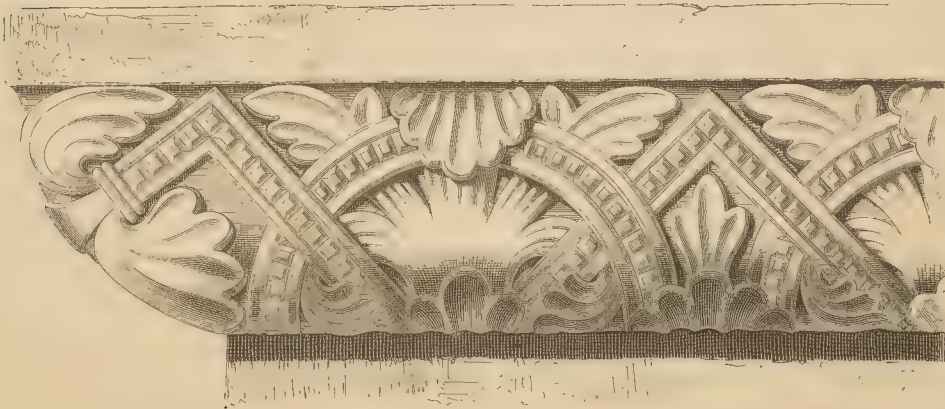
1.

2.

1. Capitello di stile romanzo nella cattedrale di Aschaffenburg. — 2. Ornamento sull' arco del Portale occidentale nella Chiesa del monastero di Marienberg presso Helmstedt (sec. XII).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1

2.

3.

1. Fregio di stile romanzo nella Cattedrale di Bonn. — 2. Incorniciatura di una lapide sepolcrale di stile romanzo nella Chiesa di S. Maria in Campidoglio a Colonia. — 3. Cornice d'imposta in istile romanzo a Münzenberg (sec. XII).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

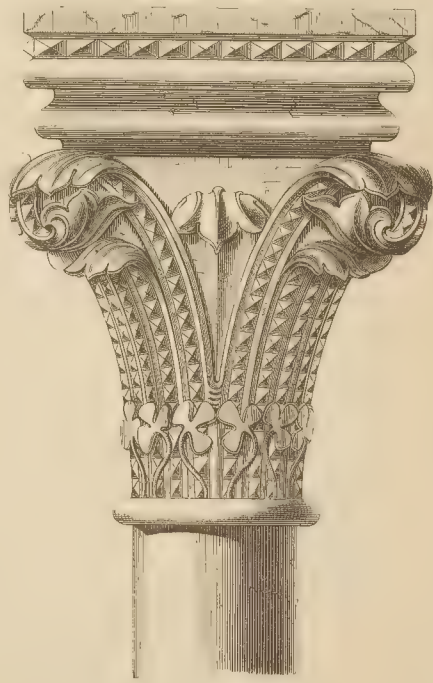
1.

2.

3.

1. Ornamento di stile romanzo (sec. XII). — 2. Sviluppo della decorazione d'un fusto di colonna nel Büchenberg presso Goslar (sec. XII). — 3. Sagoma nel Castello di Münzenberg.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1. 2

3 4

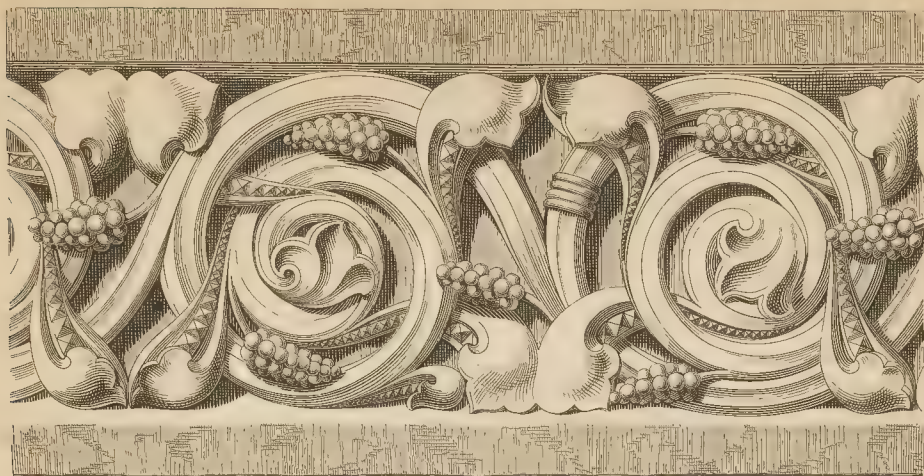
1, 2. Capitelli romanzi nella Chiesa collegiata di Aschaffenburg (sec. XII). — 3. 4. Capitelli romanzi nella Chiesa di S. Giorgio a Dinkelsbühl (sec. XII)..

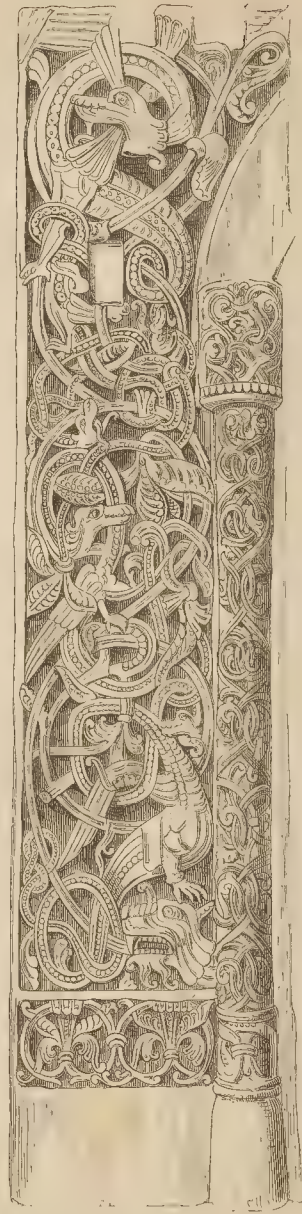
ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

3.

4.

1. 2. Fregio e capitello di stile romanzo a Würzburg (sec. XII). — 3. 4. Rosoni alle serraglie delle vôlte nel chiostro di Sant' Emmeran a Ratisbona (fine del sec. XIII).

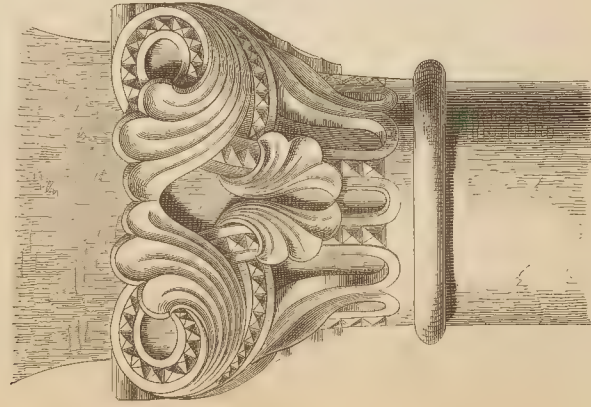
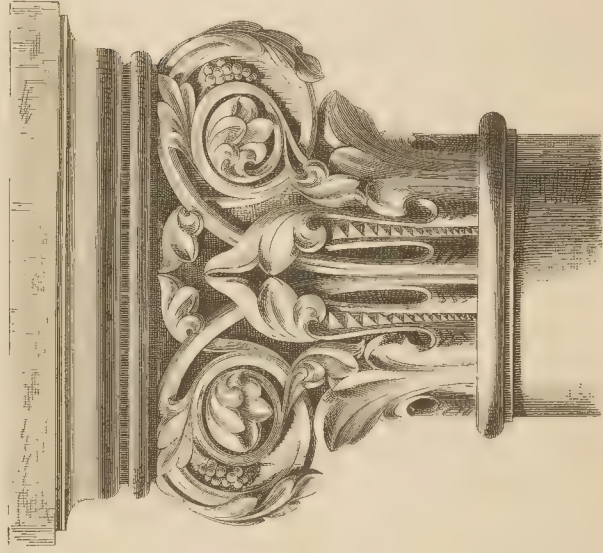
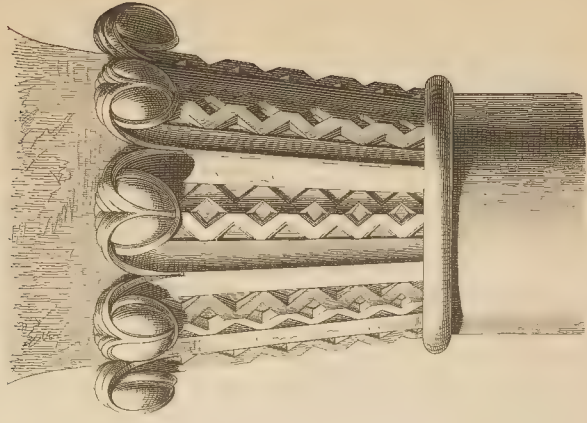
ULRICO HOEPLI
MILANO.

1. 2.

1. Frammento di stipite in un portale di chiesa ad Hardanger di Norvegia (sec. XIII). — 2. Frammento di stipite in un portale di chiesa a Bergen di Norvegia.

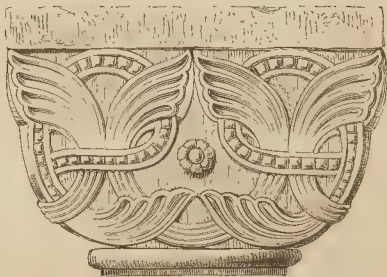
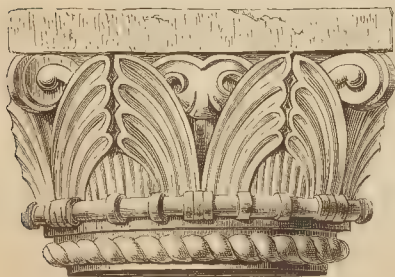
ULRICO HOEPLI
MILANO

Membrature nel portale del Duomo di Lucca.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

3. 2. 4.

1. Ornamento dell' archivolto nel portone di una casa di stile romanzo in Ratisbona. — 2. Capitello romanzo nel pronao della Chiesa collegiata di Aschaffenburg (sec. XII). — 3. 4. Capitelli romanzi nella Chiesa di Seegringen di Baviera (sec. XII).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Capitelli e mensole nella Chiesa del monastero di Drübeck (sec. XII).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1. 2.

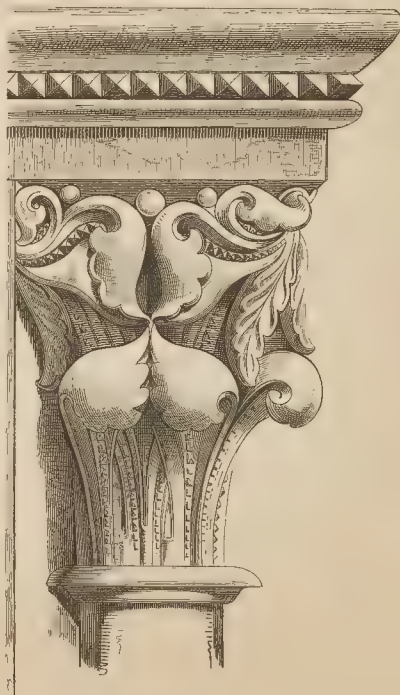
3.

4. 5.

1. Capitello di mezza colonna nel pronao della cattedrale di Ellwangen nel Würtemberg (sec. XIII). — 2. Capitello di colonna isolata nella chiesa di Brenz nel Würtemberg (sec. XII). — 3. Capitelli di colonne abbinate nel duomo di San Giorgio in Limburg sul Lahn (sec. XIII). — 4. 5. Capitelli di stile romanzo nella chiesa di Schwarz-Rheindorf presso Bonn (sec. XII).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

3.

1. Formella di stile romanzo, nella chiesa di Schwarz-Rheindorf, presso Bonn (metà del sec. XII). — 2. e 3. Capitelli di quarti di colonna nel portale a settentrione del Duomo di Bamberga (sec. XIII).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Soffitto in legno dipinto, nella chiesa di San Michele in Hildesheim. Stile romano (principio del sec. XIII).

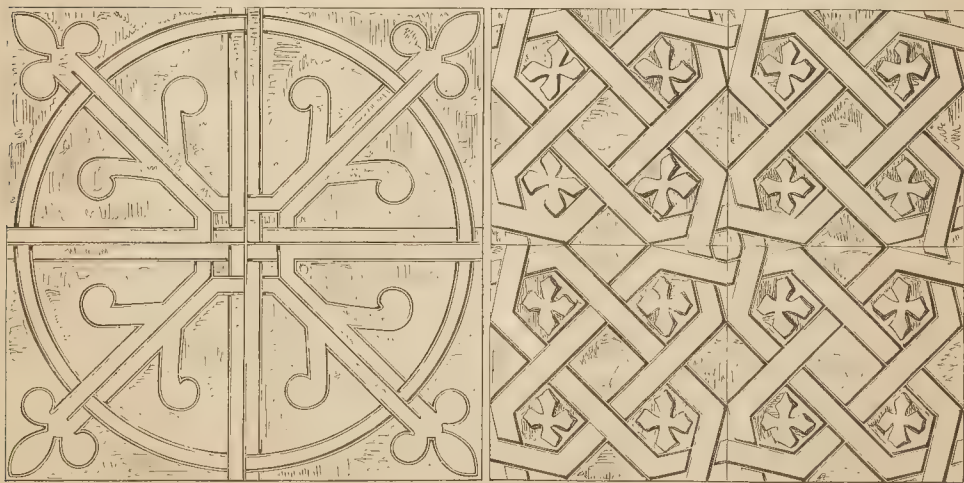
ULRICO HOEPLI
MILANO.

Dipinti ornamentali nella Chiesa superiore di Assisi (sec. XIV).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

.Dipinti ornamentali sulle pareti della Chiesa di S. Francesco in Assisi (sec. XIII).

ULRICO HOEPLI
MILANO

1.

2. 3.

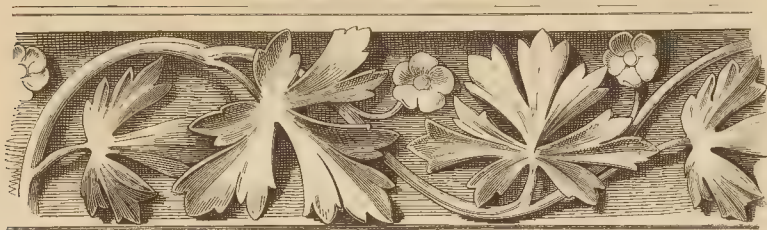
1. Quadrello in terra cotta verniciata nella Chiesa di Bloxham in Inghilterra (sec. XV). — 2. 3. Quadrelli modellati nel chiostro dei Cisterciesi a Bebenhausen nel Württemberg.

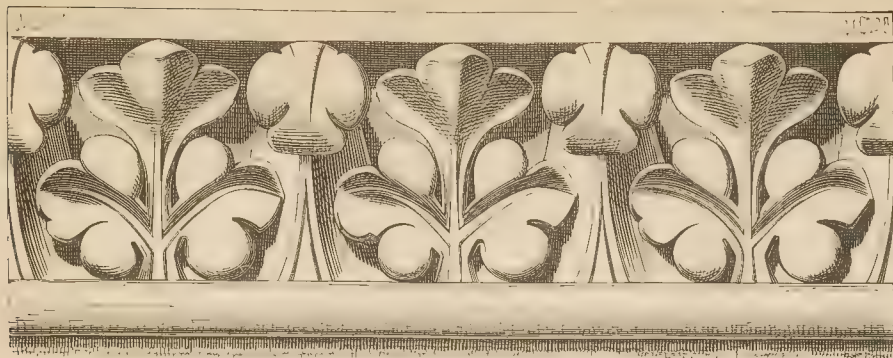
ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

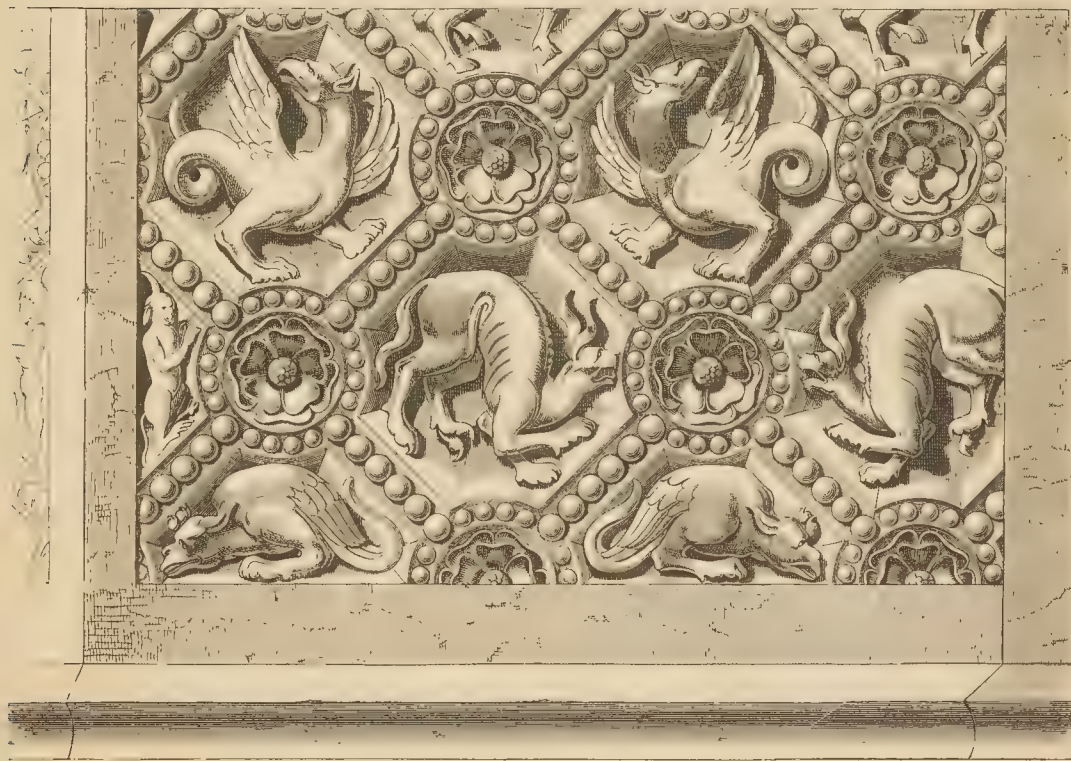
2.

3.

4.

1. Ornamento gotico di una cornice a Chartres. — 2. 3. Rosoni gotici nell' ingresso della Cattedrale di Seez (sec. XIII).
4. Ornamenti gotici alla base di una colonna nel pronao della Cattedrale di Sens.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Ornamenti a fogliame nella Chiesa di Nostra Donna a Parigi (sec. XIII).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

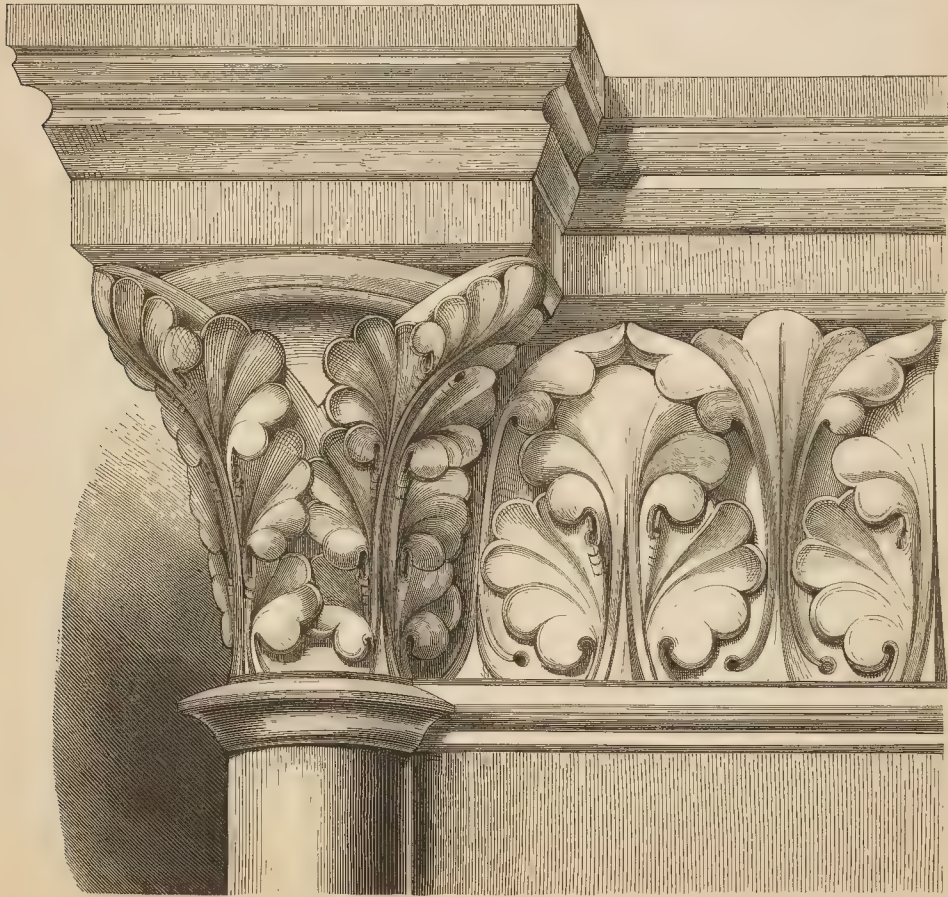
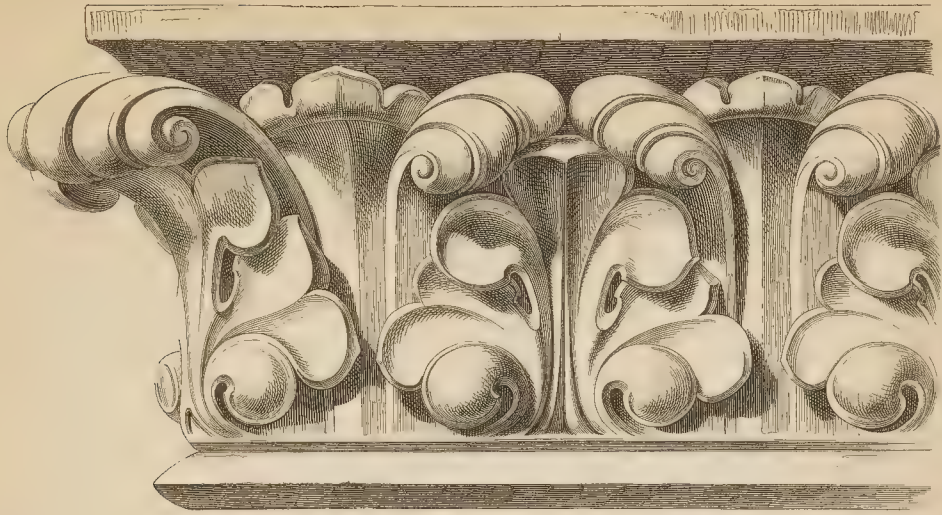
1.

2.

1. Cornice delle navi laterali nella Cattedrale di Laon (sec. XIII). — 2. Ornato del basamento in un pilone della Chiesa di Nostra Donna a Parigi.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

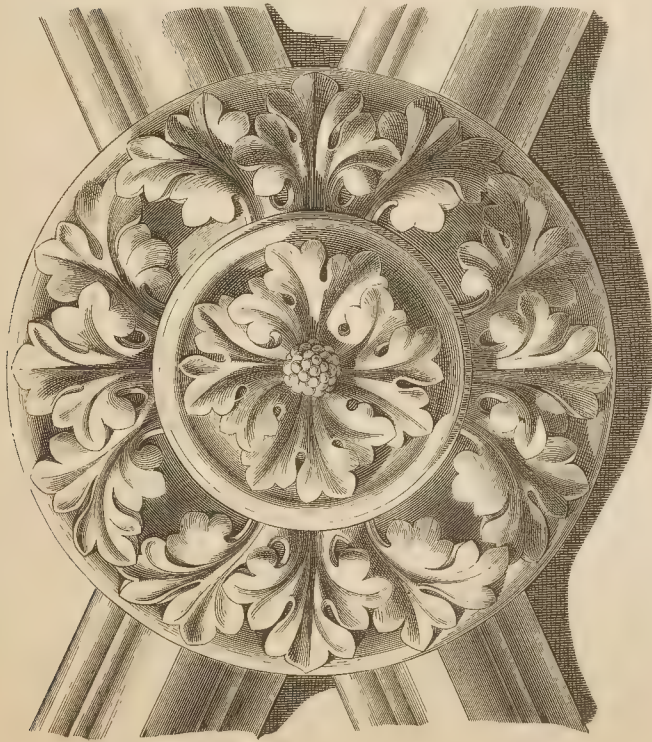
2.

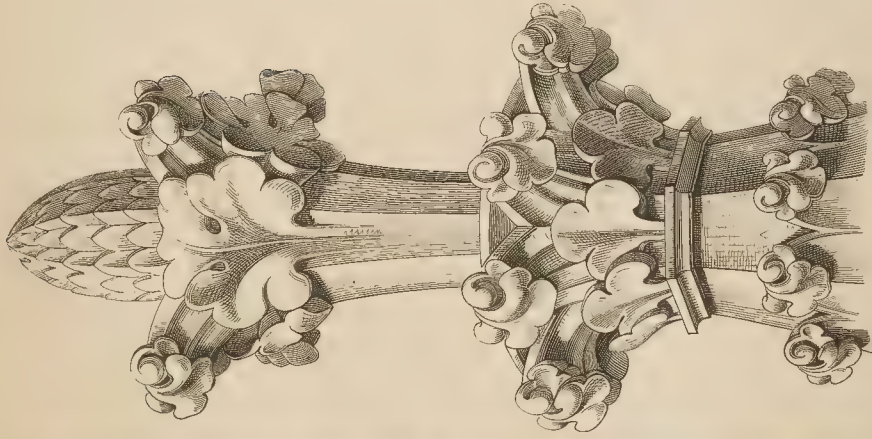
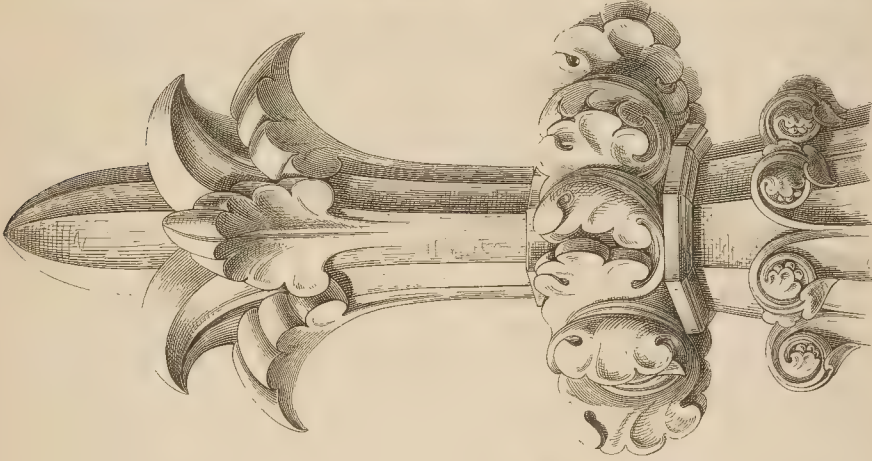
1. Fregio nel Portale ad occidente della Chiesa di Nostra Donna a Parigi (sec. XIII). — 2. Capitello di pilastro ogivale (sec. XIII).

Cornice e capitello nella Chiesa di Nostra Donna a Parigi (sec. XIII).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

3.

1. 2. Rosoni al serrame dei vòlti nella Santa Cappella di Parigi (sec. XIII). — 3. Fregio nella Cattedrale di Nostra Donna a Parigi.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

3. 1. 2. 4

1. 2. Fiorami sulle guglie meridionali della Cattedrale di Chartres (sec. XIII). - 3. 4. Ornamenti degl' incavi fra le colonne del portale nel Monastero di Larchaud (sec. XIII).

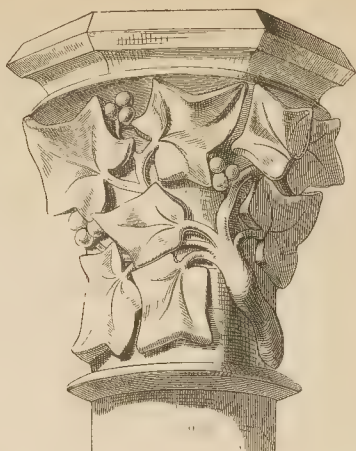
ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

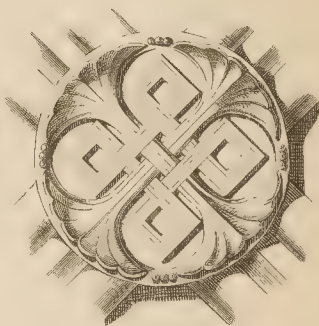
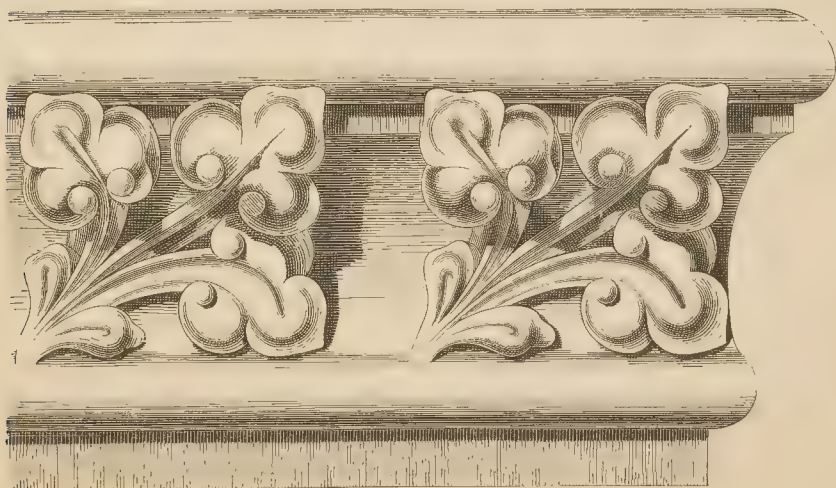
2.

1. Ornamento dell' architrave nel portale a settentrione della Cattedrale di Chartres (sec. XIII). — 2. Cavetto della porta nella chiesa inferiore della Santa Cappella in Parigi (sec. XIII).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

3.

5.

4.

6.

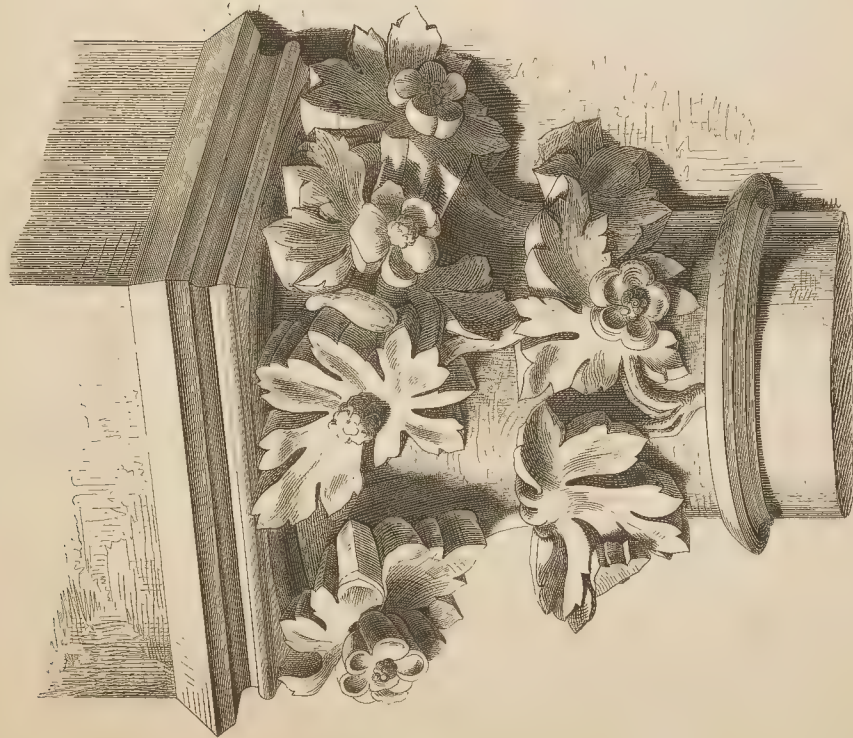
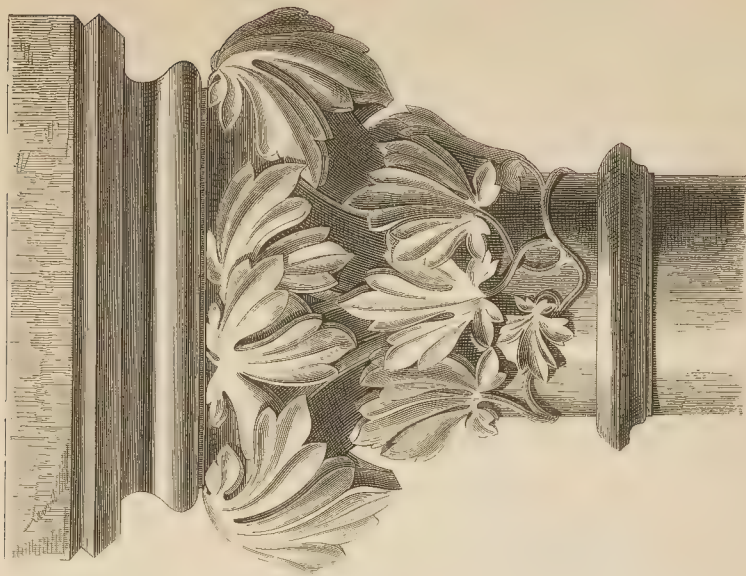
1. 2. Capitelli gotici nella Chiesa dei S. S. Pietro e Paolo a Wimpfen a Valle (sec. XIII). — 3. 4. Serrami di volte nel Duomo di Ratisbona ed in quello di Basel. — 5. Fiore di cuspidi nelle torri di Nostra Donna a Parigi (sec. XIII). — 6. Cornice del Coro nella Chiesa di Nostra Donna a Parigi (sec. XIII).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

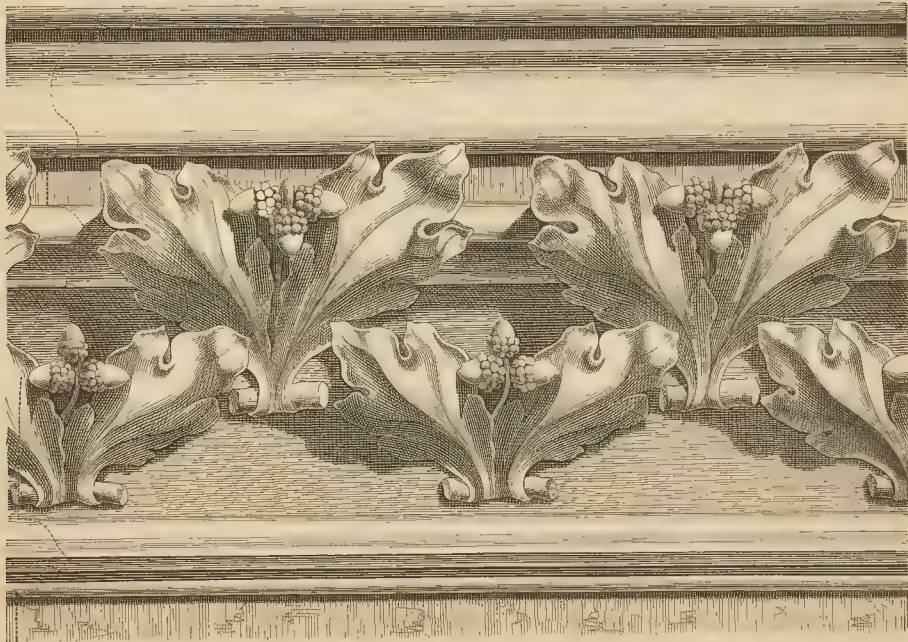
1.

2.

1. Foglie gotiche nel cavetto della porta meridionale della Chiesa di Friedberg (sec. XIV). — 2. Guscio ornato di fogliami gotici nella Chiesa di Nostra Donna a Parigi (principio del sec. XIV).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Capitello nel Duomo di Naumburg (sec. XIII).

Capitello nella crociera della Chiesa di Aschaffenburg (sec. XIII).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

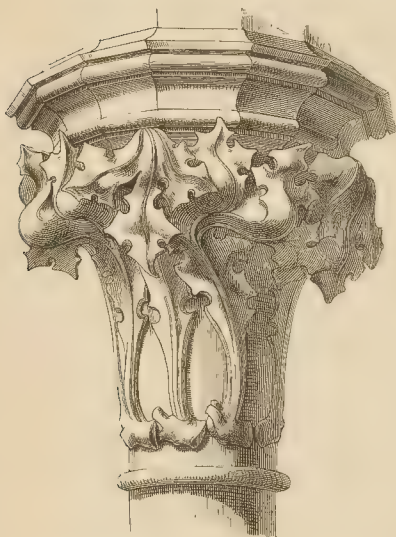
1. Fregio nella Chiesa di San Pietro in Lisieux. — 2. Cornice nella Santa Cappella di Parigi (sec. XIV).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2

3

4.

1. Ornamento gotico nel Battistero della Chiesa di S. Maria in Reutlingen (sec. XV). — 2. 3. Capitelli gotici nel campanile della Chiesa di Nostra Donna ad Esslingen (sec. XV). — 4. Fregio nella Chiesa di S. Maria a Lübeck (sec. XV).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1. 1. 2.

3.

4.

1. 2. Creste di cuspidi gotiche nel coro della Cattedrale di Chartres. — 3. Ornamento nella porta della Chiesa di S. Giovanni *de los Reyes* in Toledo (sec. XV). — 4. Ornamento gotico nella Chiesa di Batalha in Portogallo.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

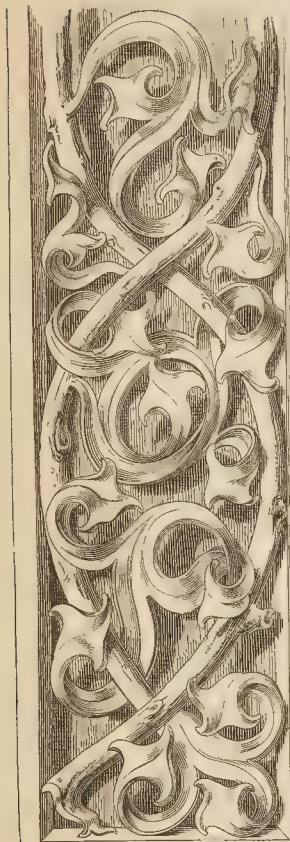
3.

1. Formella degli stalli gotici del coro, nella cattedrale di Tarnow in Galizia (sec. XVI). — 2. e 3. Ornamenti nei fregii d'una chiusura esistente nella chiesa principale di Nördlingen (fine del sec. XVI).

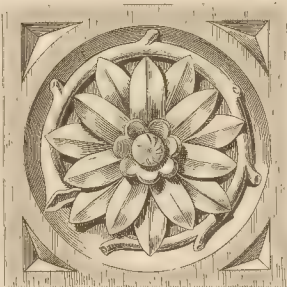
ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

3.

1. 2. Ornamenti gotici intagliati sulle travi del soffitto nella sala del Palazzo Comunale a Ueberlingen (sec. XV).
3. Ornamento gotico in una chiusura d'altare nella Chiesa parrocchiale di Weissenburg.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2—4.

5.

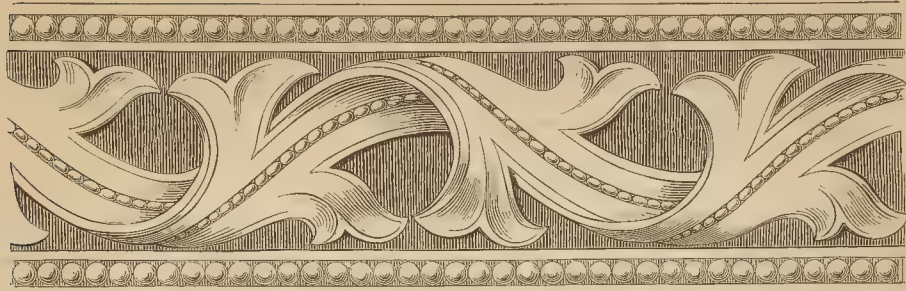
1. Ornamento di riquadro in un altare gotico della chiesa di S. Egidio in Bartfeld d'Ungheria (fine del sec. XV).
2—4. Rosoni gotici negli stalli del Coro nel Duomo di Ulm (sec. XV). — 5. Mensola nell' altar maggiore della chiesa di Santa Maria in Cracovia, scolpito in legno da Veit Stoss (sec. XVI).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

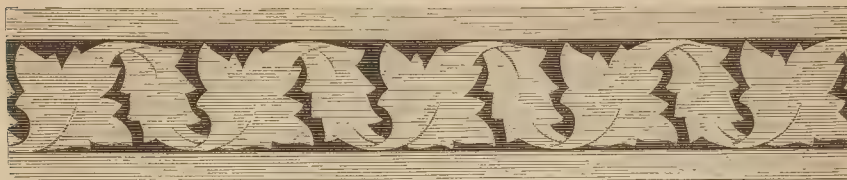
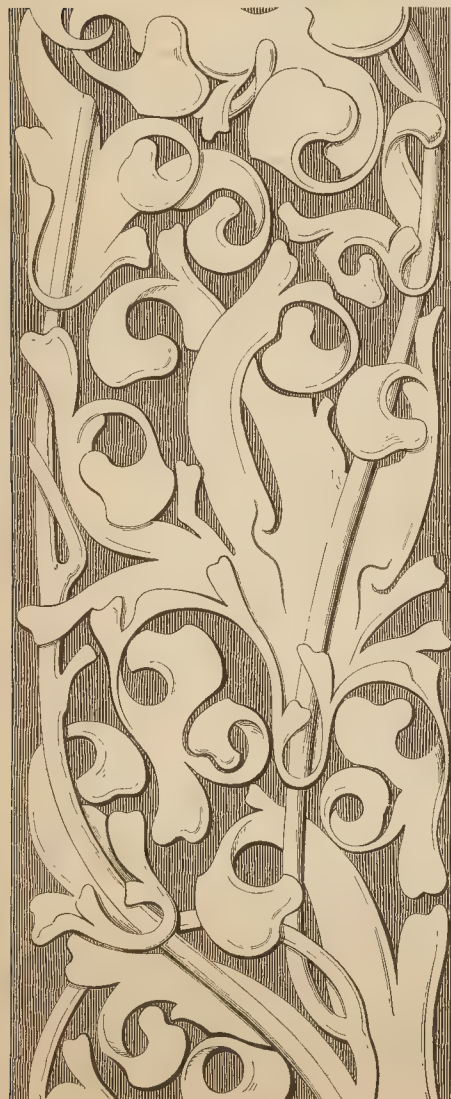
1.

2.

3.

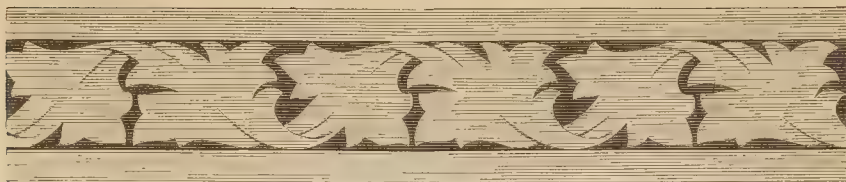
4.

1. Orlatura del panneggiamento d'una statua in legno sull' altar maggiore della Chiesa di Heilbronn (sec. XV).
2—4. Ornamenti gotici intagliati in legno da un maestro Corrado in Ravensburg (1429).

ULRICO HOEPL
MILANO

1.

2.

3.

4.

1. 2. Intagli in piano (fine del sec. XV). — 3. 4. Ornamenti in legno sui lati del pulpito ottagono nella Cappella del cimitero di Wimpfen (sec. XVI).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2. 3. 4.

1. Intaglio gotico della fine del sec. XV. — 2—4. Intagli di stile gotico decadente nella Chiesa del monastero di Hirsau e nella Chiesa di Altenburg nel Württemberg.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

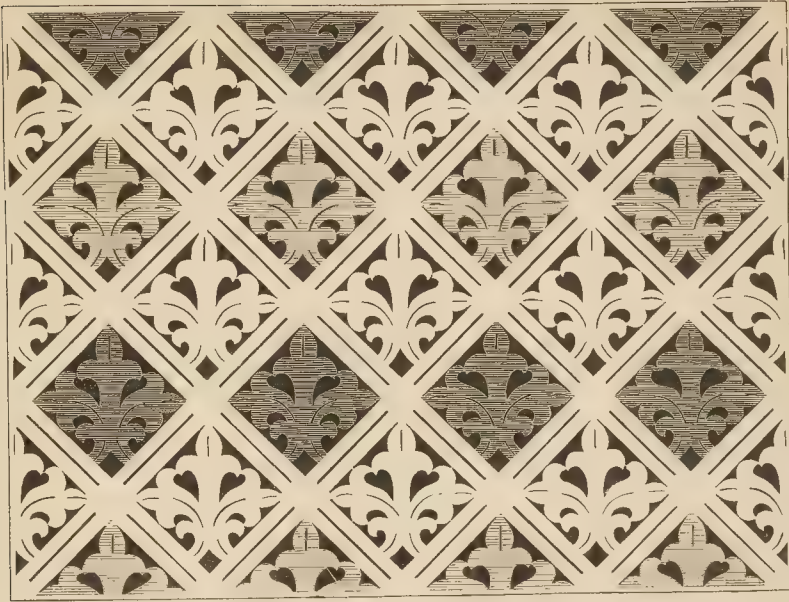
Formelle gotiche negli stalli del Coro nella Cattedrale di Tarnow in Galizia (sec. XV).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Pezzo di vestimento, tratto dalla tomba di un vescovo nel Duomo di Freising (sec. XIII).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Tessuto da paramento ecclesiastico (sec. XIV).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Pitture ornamentali a stampo in Brandenburgo (principio del sec. XV).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Stoffa nell' altar maggiore della Chiesa principale di Rothenburg sul Tauber (sec. XV).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Stoffe a campo d'oro (sec. XV).

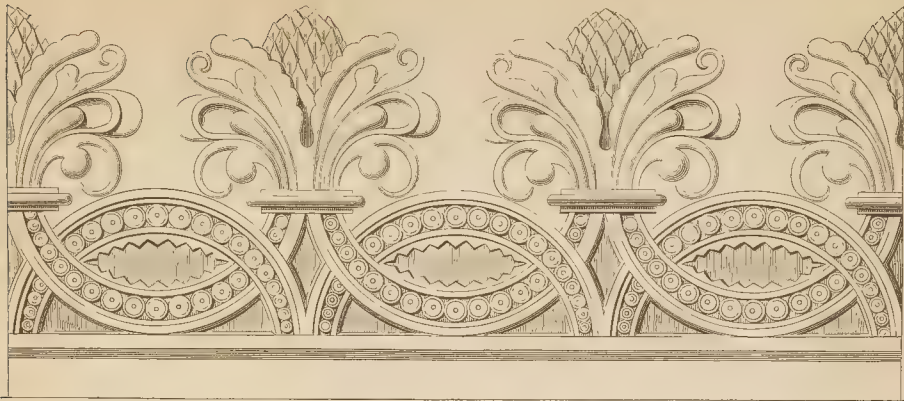
ULRICO HOEPLI
MILANO.

Stoffe del secolo XV.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

3.

1. Orlatura nella coperta d'un libro, in pergamena a ornati di rilievo (metà del sec. XVI). — 2. Pezzo di stoffa nel Duomo di Halberstadt. — 3. Musaico nella Chiesa di San Marco a Venezia.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

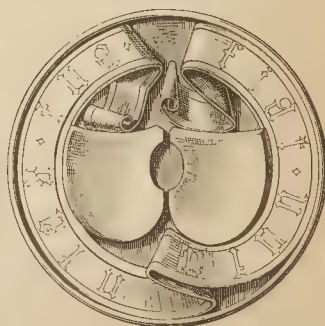
2.

3.

1. Calice nel Tesoro del Duomo di Cracovia. — 2. Calice della chiesa di Nostra Donna in Cracovia. — 3. Ornamento di una coppa eucaristica nel Tesoro della cattedrale di Tarnow in Galizia (stile gotico).

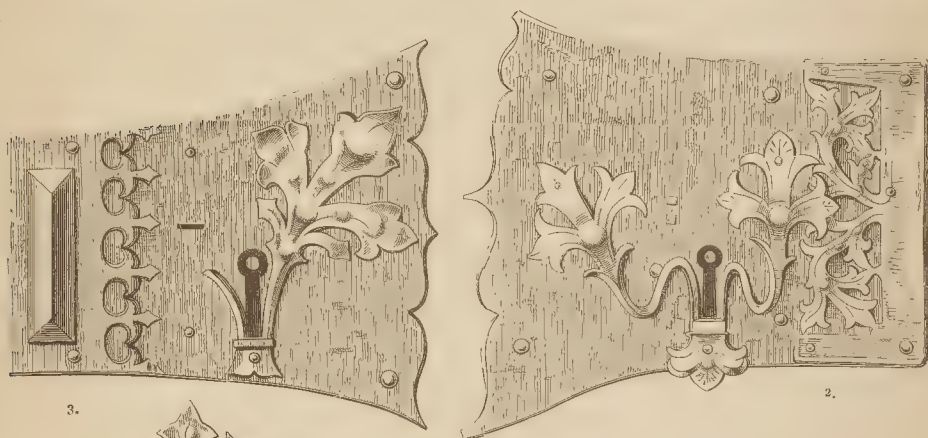
ULRICO HOEPLI
MILANO.

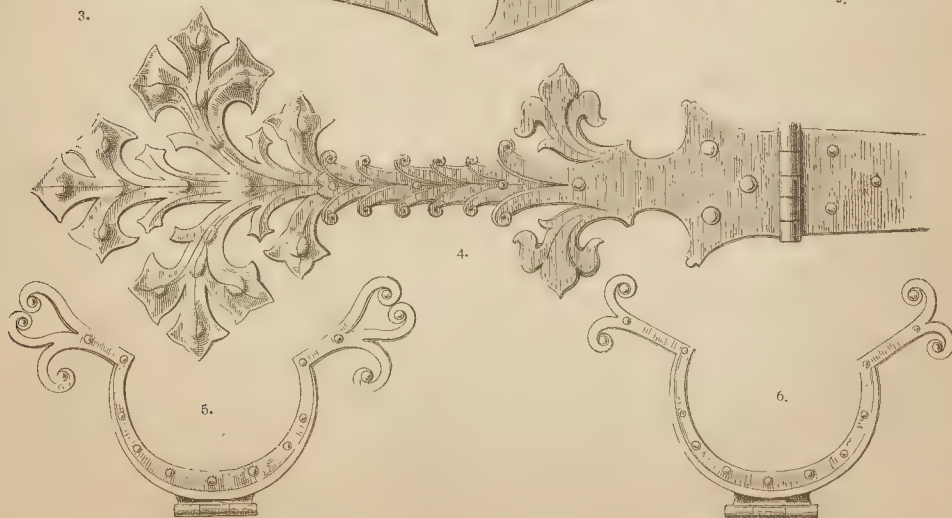
1483

1494

1472.

Legatura di una Bibbia tedesca in istile gotico decadente (1472), e stemmi del sec. XV.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

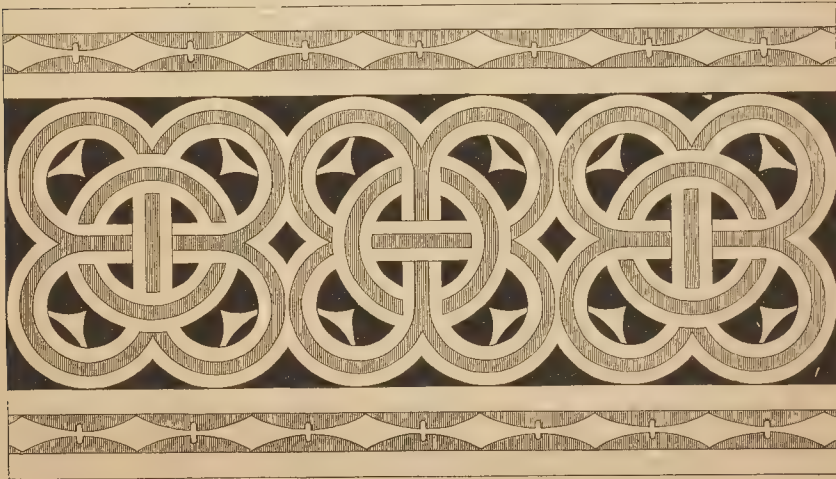
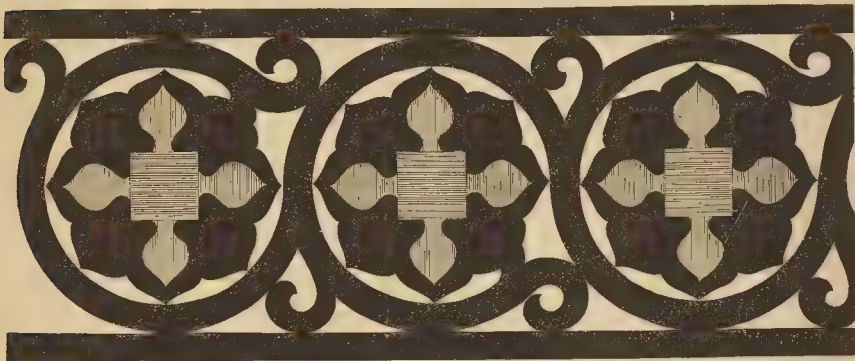
1.

3.

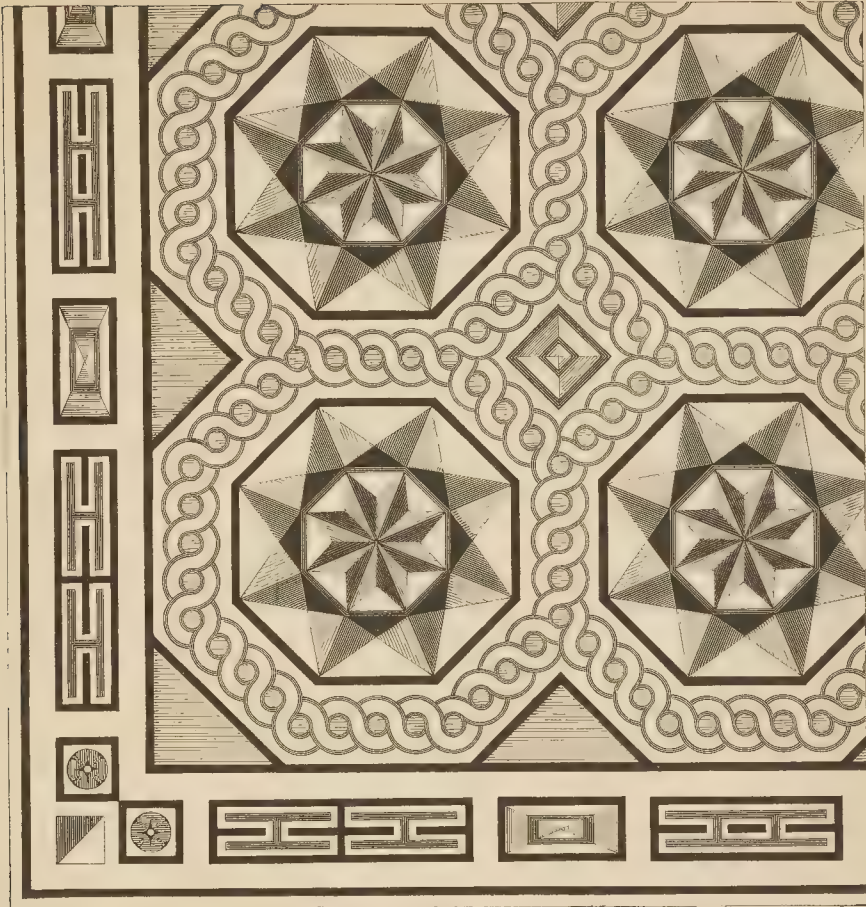
2.

4.

5.

6.

1. 2. Ferramenta dell' armadio dei paramenti nella Chiesa di Kiedrich (sec. XV). — 3. 4. Ferramenta di una cassapanca in Gelnhausen (sec. XV). — 5. 6. Ferramenta di una porta nella Chiesa di Dietkirchen-Nassau.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Fascie a marmi incastonati nel Duomo, in Santa Croce e nel Battistero di Firenze.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2

Pavimento in marmo nel Duomo di Milano, e fascia a incastonature in Santa Croce di Firenze.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

3.

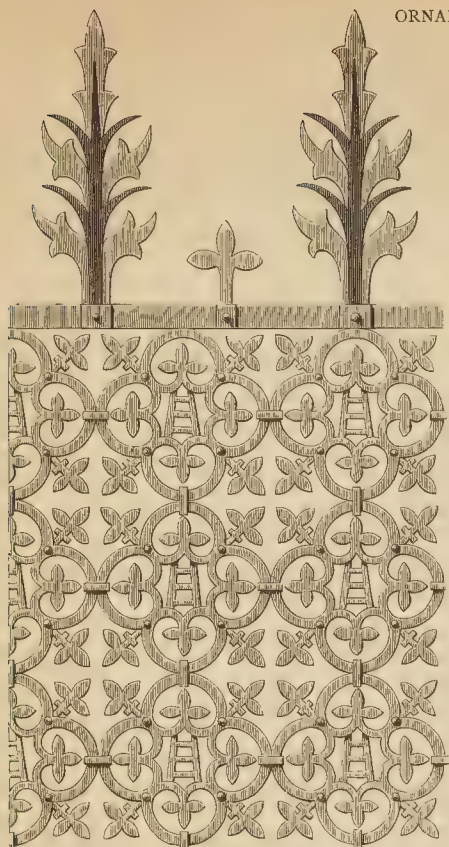
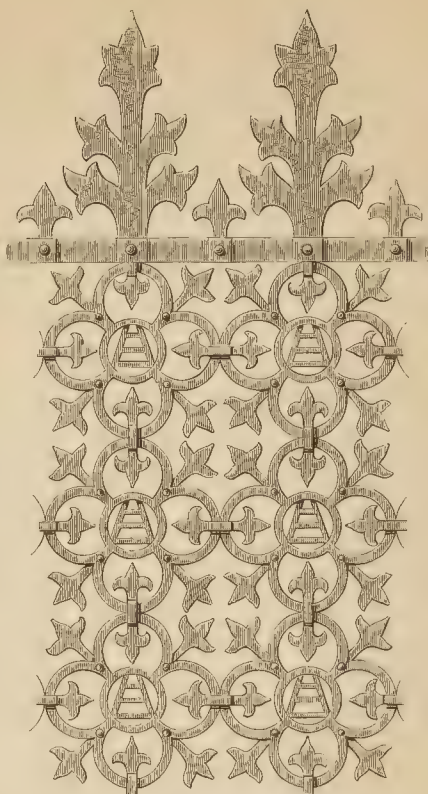
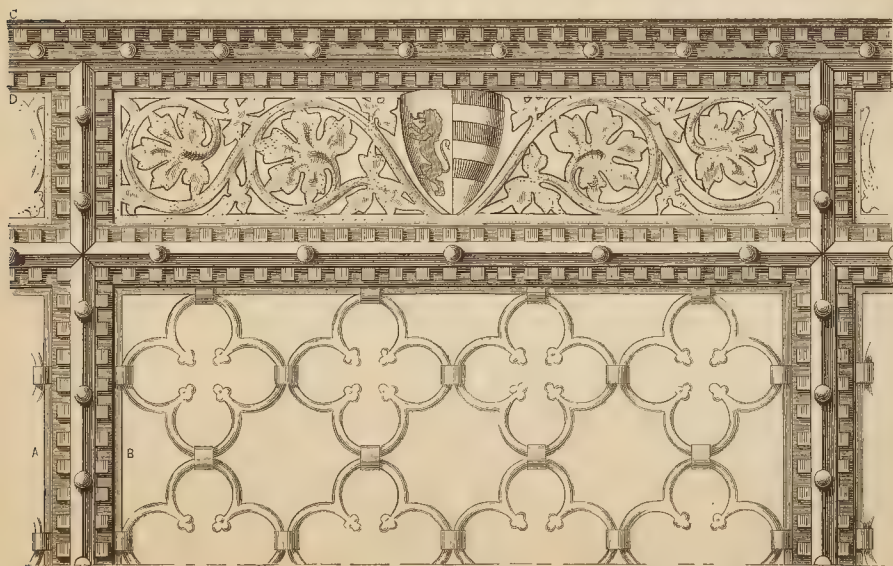
1. Pavimento ad incastonature di marmo, in giro al Tabernacolo di Or San Michele a Firenze, opera dell' Orcagna nel 1359. — 2. 3. Pavimento ad incastonature di marmo nel Duomo di Lucca.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

1. Decorazione della parete di una sala nel Palazzo del Podestà in Firenze (sec. XIV). — 2. Fregio di panneggiamento in Santa Croce a Firenze (sec. XIV).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

3.

1. 2. Inferriate chiudenti il sacrato dei sepolcri Scaligeri in Verona (sec. XIV). — 3. Cancello in ferro battuto, nel Duomo di Prato (sec. XV).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

1. Capitello di colonna nel Palazzo Ducale a Venezia (sec. XV). — 2. Coronamento dell' abside principale nella Chiesa di Santa Maria della Catena in Palermo.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

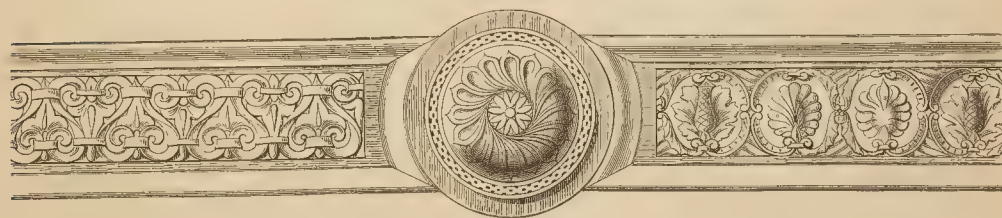
2.

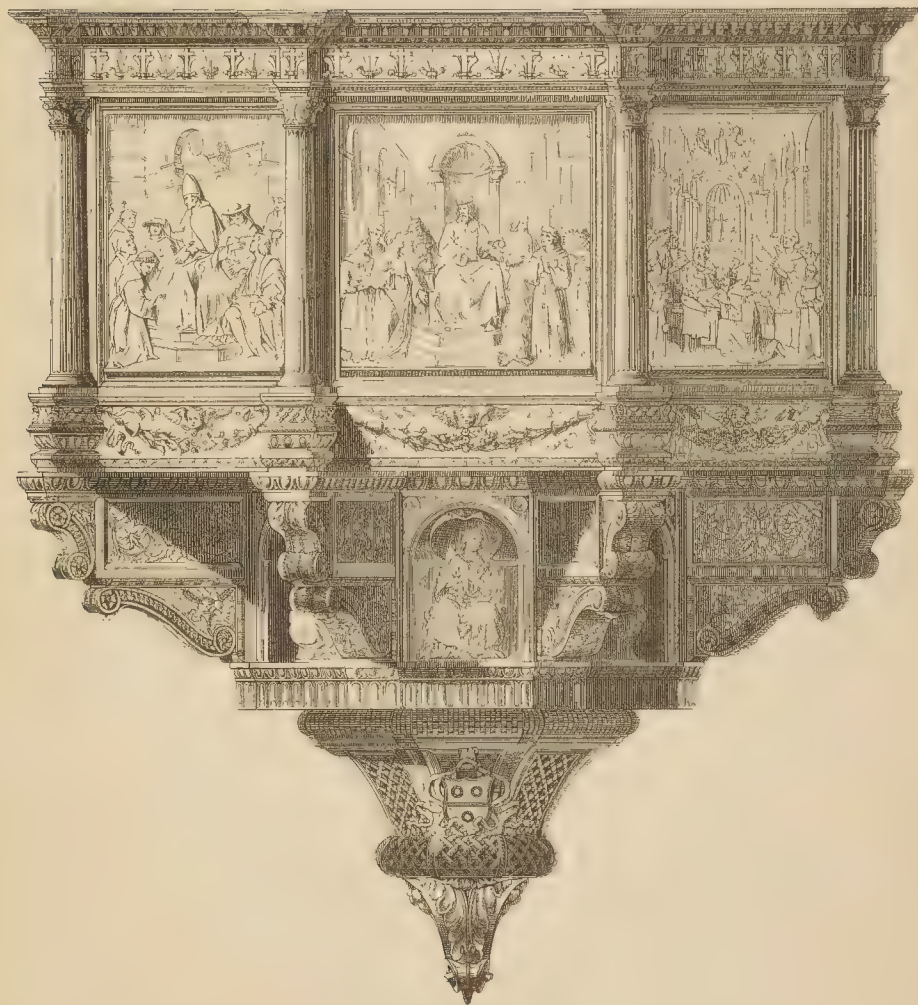
4.

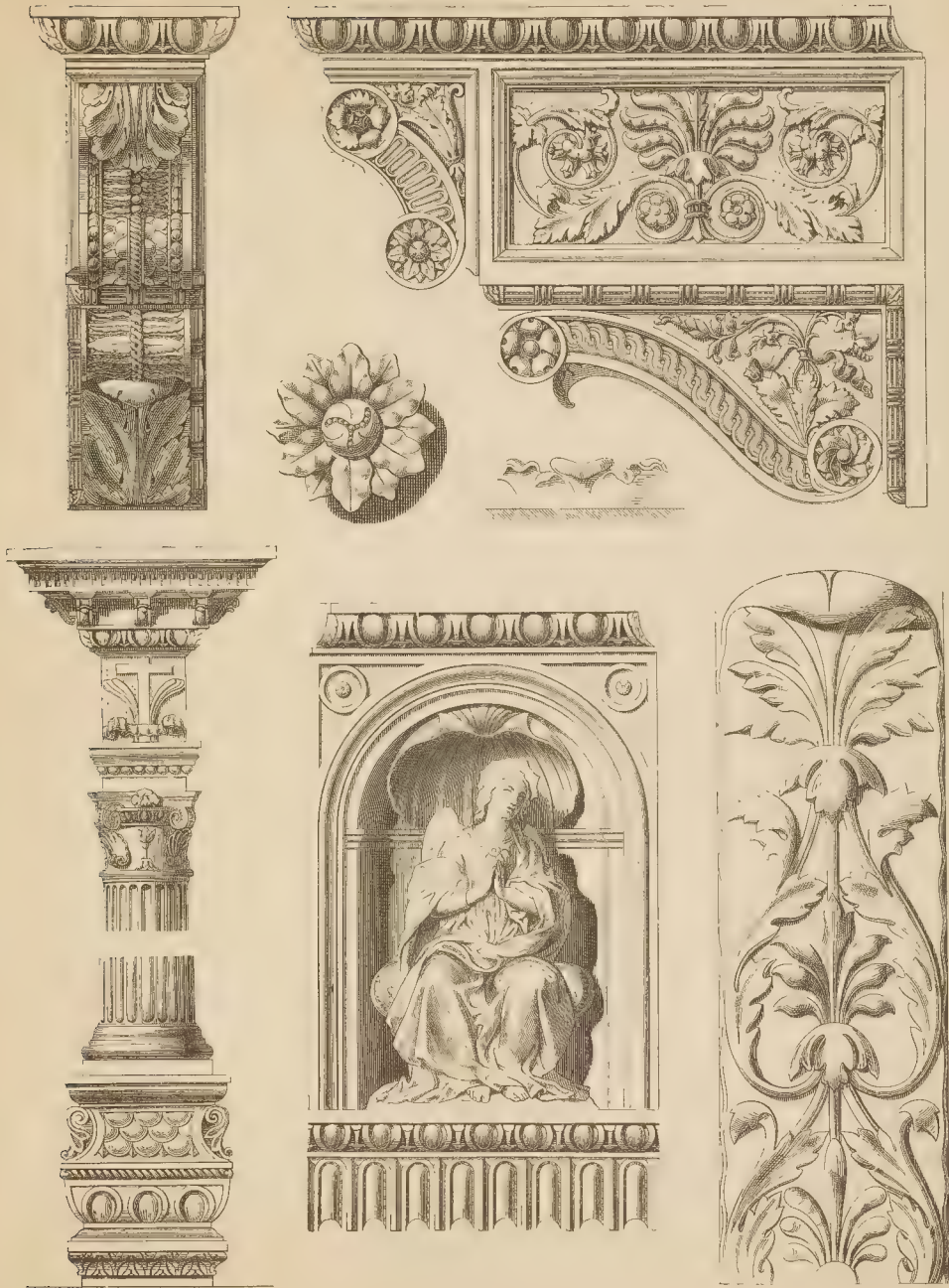
3.

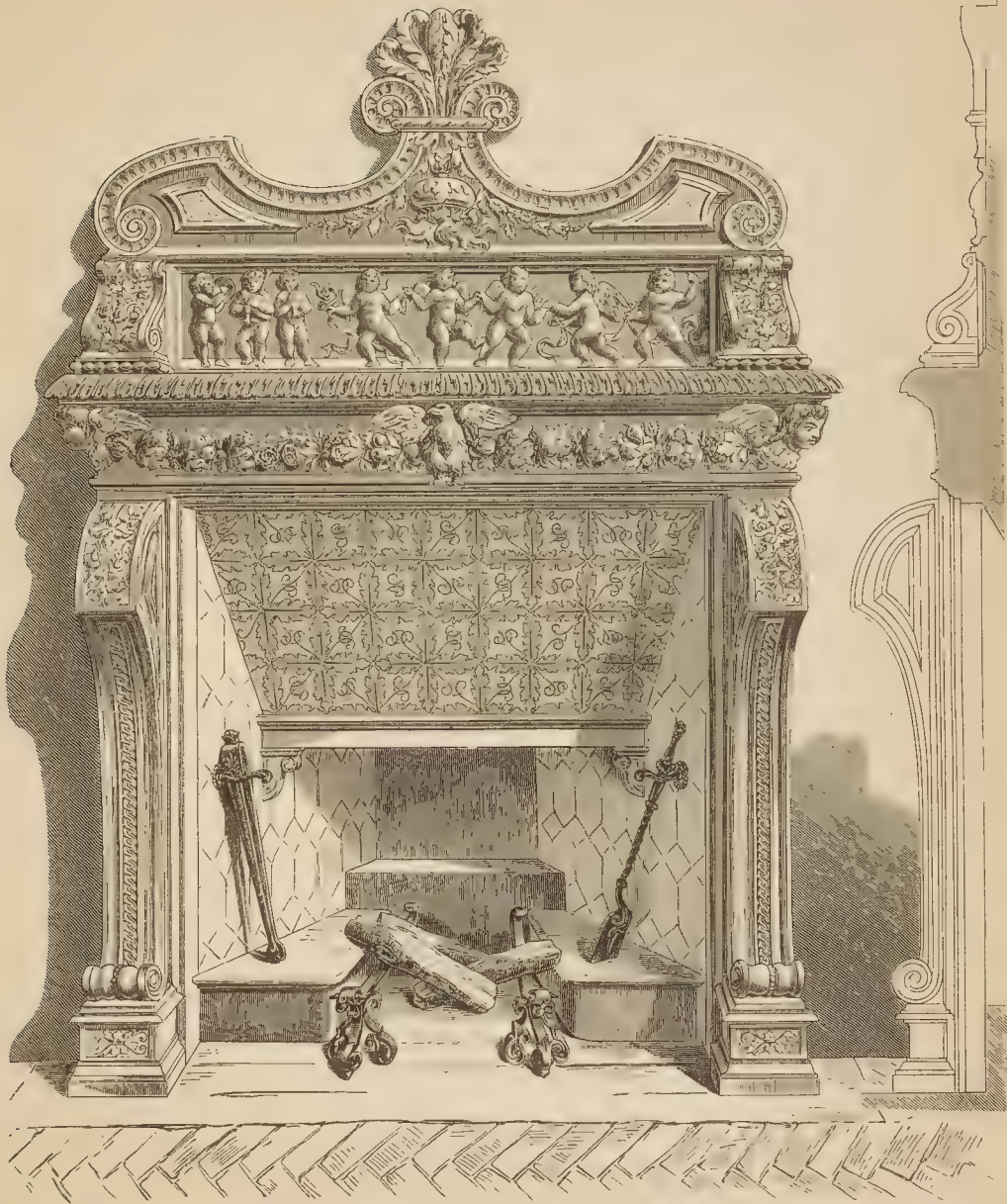
5.

1. 2. 3. Capitelli pensili in marmo sotto le arcate nel Palazzo ducale di Urbino (sec. XV). · 4. 5. Capitelli in marmo della Certosa presso Firenze (sec. XV).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Dettagli ornamentali del Rinascimento italiano (sec. XV).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Pulpito di Benedetto da Maiano in S. Croce di Firenze (sec. XV).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Dettagli del Pulpito di S. Croce a Firenze (vedi la tav. 129).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Cammino in marmo nel Palazzo Ducale di Urbino.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1

2.

1. Pila d'acqua santa nel Duomo di Orvieto (sec. XV). — 2. Fregio nel Portale di S. Michele in Bosco a Bologna (principio del sec. XVI).

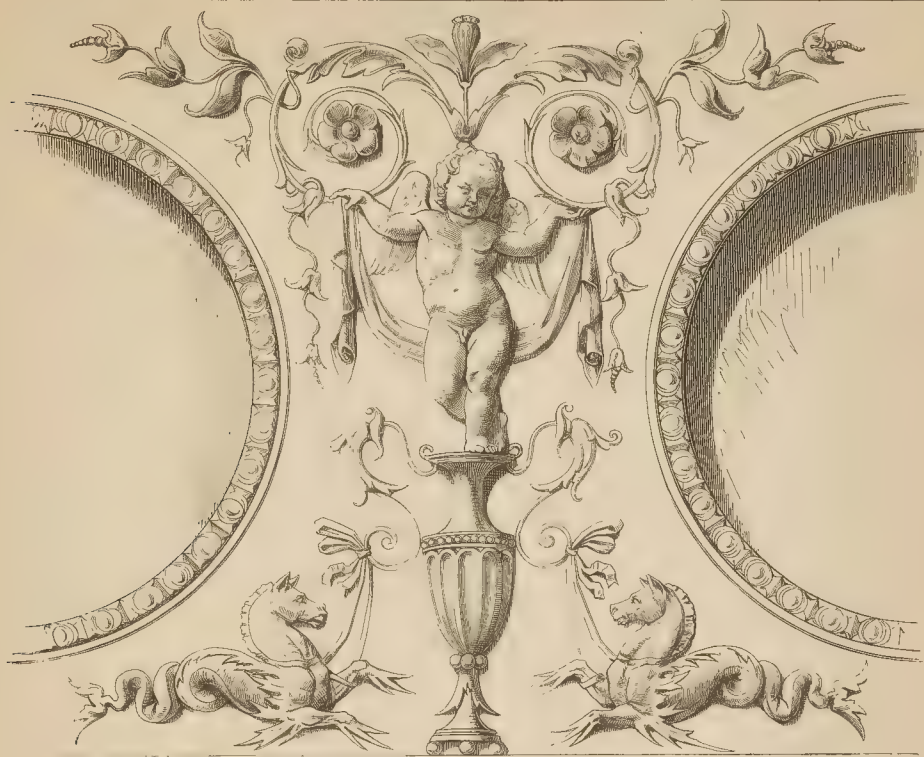
ULRICO HOEPLI
MILANO.

1. Ornamenti in marmo a Verona. — 2. 3. Fregi nella Chiesa dei Miracoli a Venezia.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

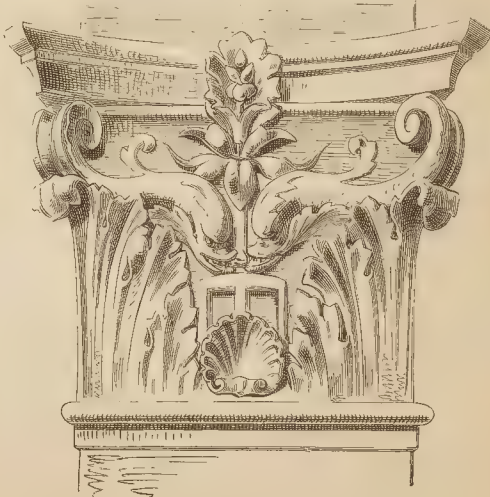
1.

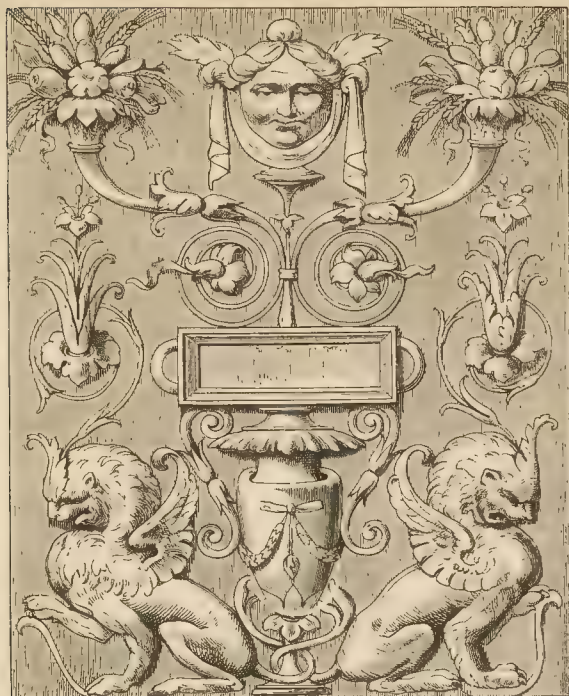
2.

3.

1. Fregio con medaglioni in Santa Maria della Pace a Roma (principio del sec. XVI). — 2. e 3. Capitelli di pilastri nella chiesa di Santa Maria Maddalena de' Pazzi a Firenze (fine del sec. XV).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2. 3.

1. Fregio con medaglioni in Santa Maria della Pace a Roma, opera di Bramante da Urbino (1504). — 2. Capitello di pilastro nella Sagrestia di S. Spirito a Firenze, opera di Filippo Brunelleschi (prima metà del sec. XV). — 3. Capitello di pilastro nella Chiesa di Santa Maria Maddalena de' Pazzi a Firenze (fine del sec. XV).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Formelle ornate nello stile del Rinascimento (sec. XV).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

Formelle ornate nello stile del Rinascimento (sec. XV).

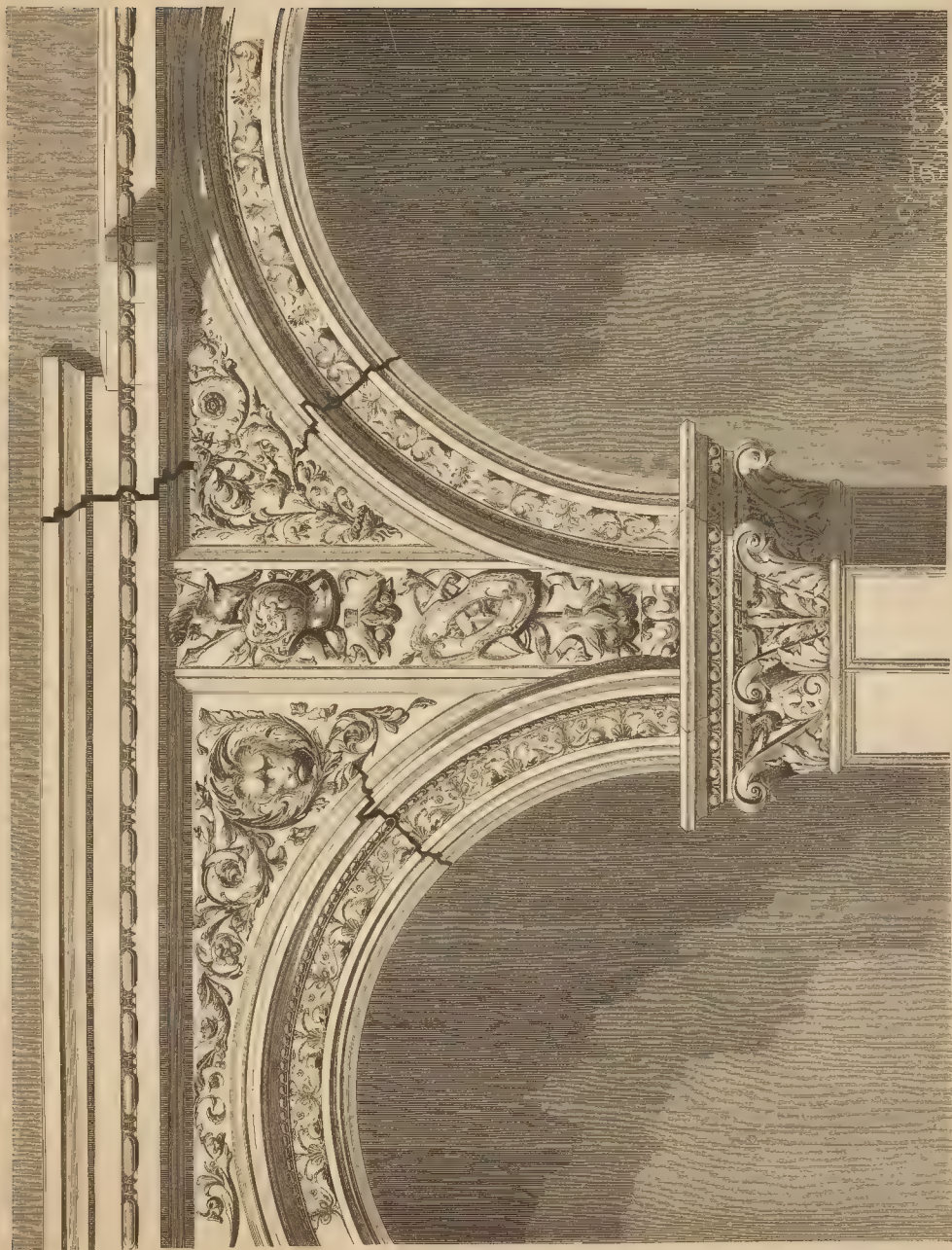
Pilastro e trabeazione del Presbiterio nella Chiesa di Sta. Maria dei Miracoli a Venezia (sec. XV).

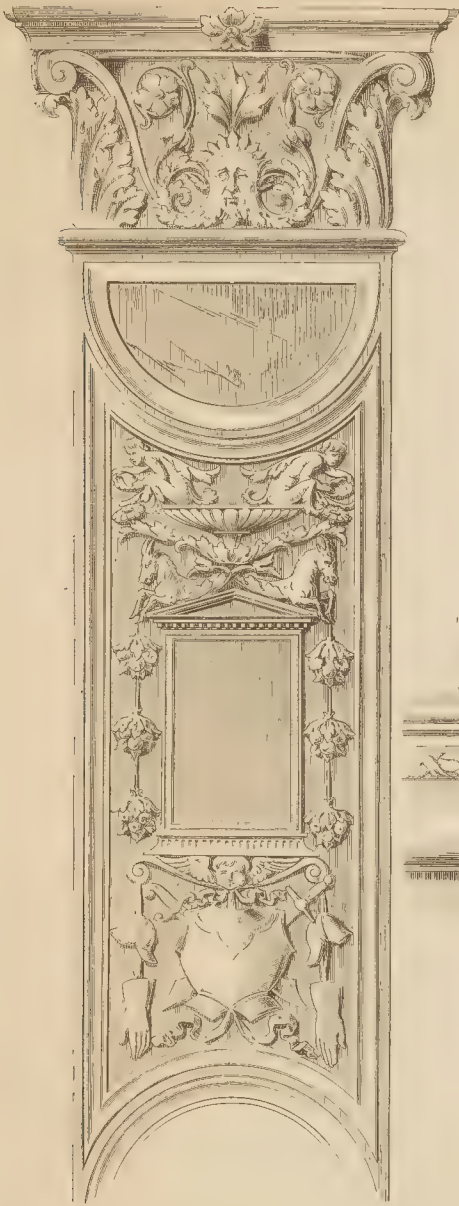
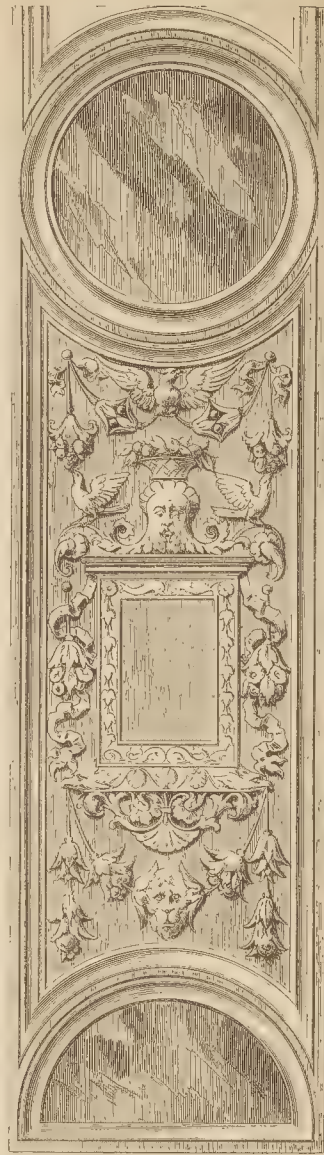
ULRICO HOEPLI
MILANO.

Basamento di un altare nel Duomo di Orvieto, nello stile del Rinascimento.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Riquadro ornato in un altare del Duomo di Orvieto, nello stile del Rinascimento.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Parte delle arcate nel cortile del Palazzo Ducale a Venezia, poste all' alto della Scala dei Giganti (fine del sec. XV).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

3.

1. 2. Pilastro nel palazzo dei Leoni a Ferrara. 3. Ornamento di Andrea Sansovino.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

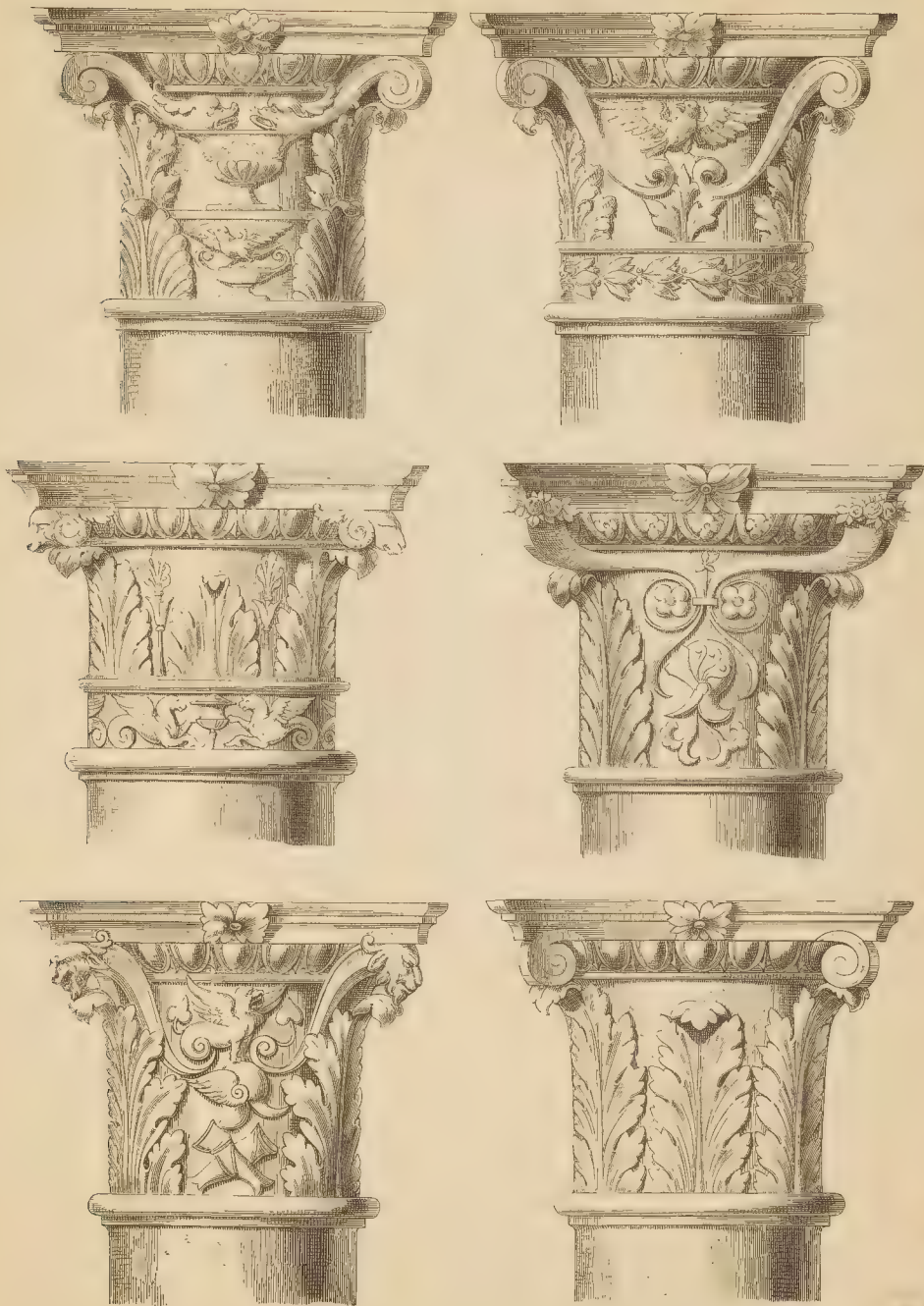
2.

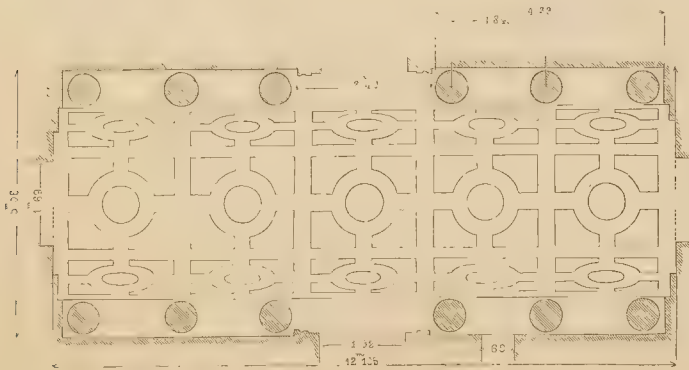
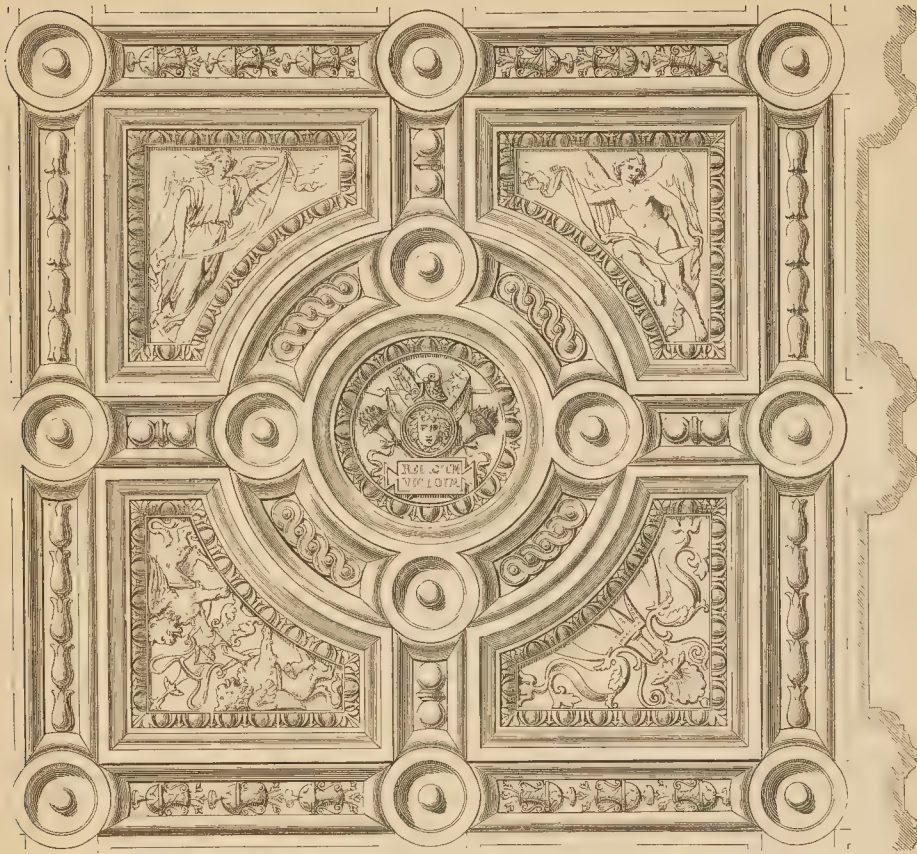
3.

1.

2. 3. Ornamenti da pilastri in S. Agostino a Roma, opera di Baccio Pintelli.

1. Pilastro nella casa Doria a Genova.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Capitelli nel cortile del palazzo Scrofa in Ferrara (sec. XVI).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Pianta e sviluppo di una parte della volta nella Sagrestia della Chiesa di S. Spirito a Firenze (sec. XVI).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Ornamenti architettonici del Risorgimento italiano.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

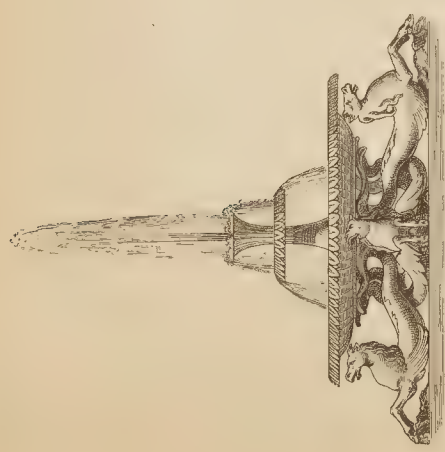
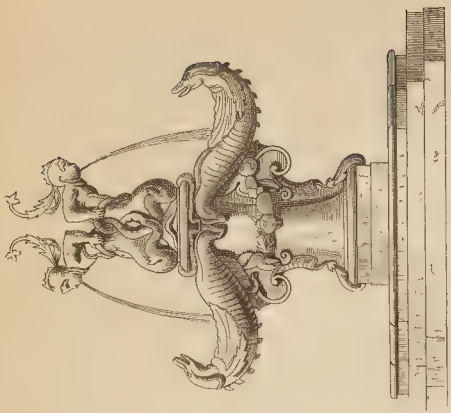
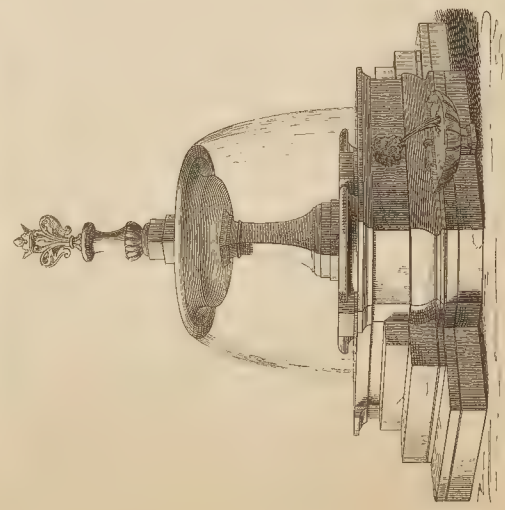
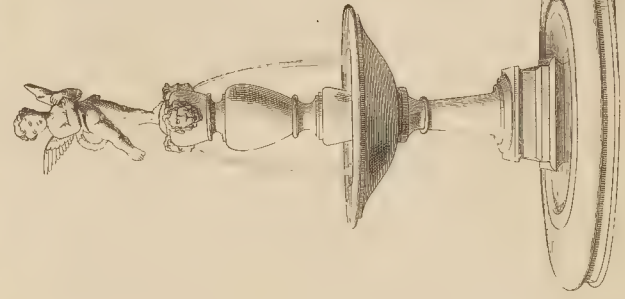
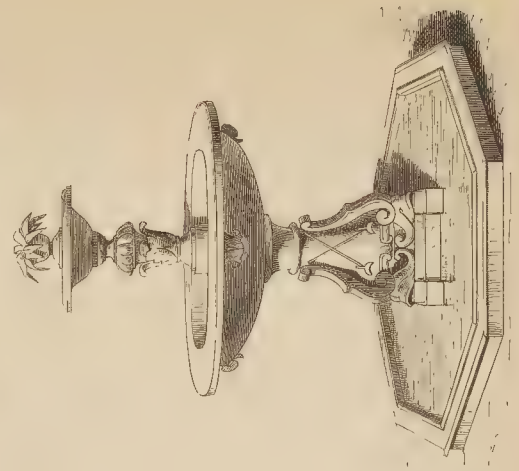
1.

2

1. Sarcofago nella Chiesa di S. Matteo a Genova, eseguito dal Montorsoli, allievo di Michelangelo (sec. XVI).
2. Poggiuolo in una casa di Vicenza (sec. XVI).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

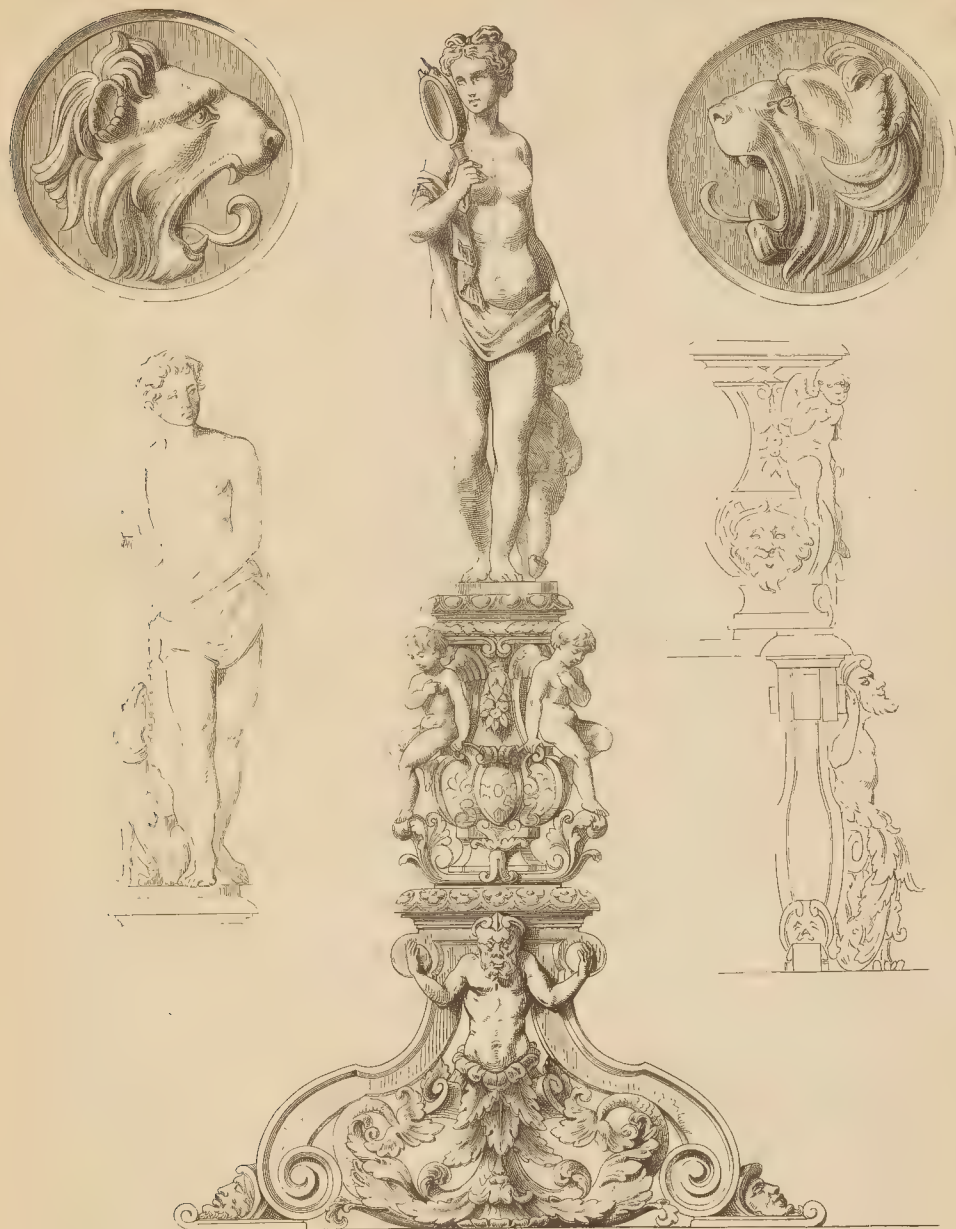
1. Pila d'acqua santa nel duomo di Pisa. — 2. Pila in Santa Croce a Firenze. — 3. Pila in San Marco a Firenze.
(Risorgimento italiano.)

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1. 2. 3. 4. 5. 6.

1. Fontana nella Villa Borghese in Roma. — 2. Fontana in Roma. — 3. Fontana nella piazza dell' Annunziata a Firenze. — 4. Fontana nella piazza di Santa Croce a Firenze. — 5. Fontana nel cortile di Palazzo Vecchio a Firenze. — 6. Fontana del palazzo Gondi a Firenze.

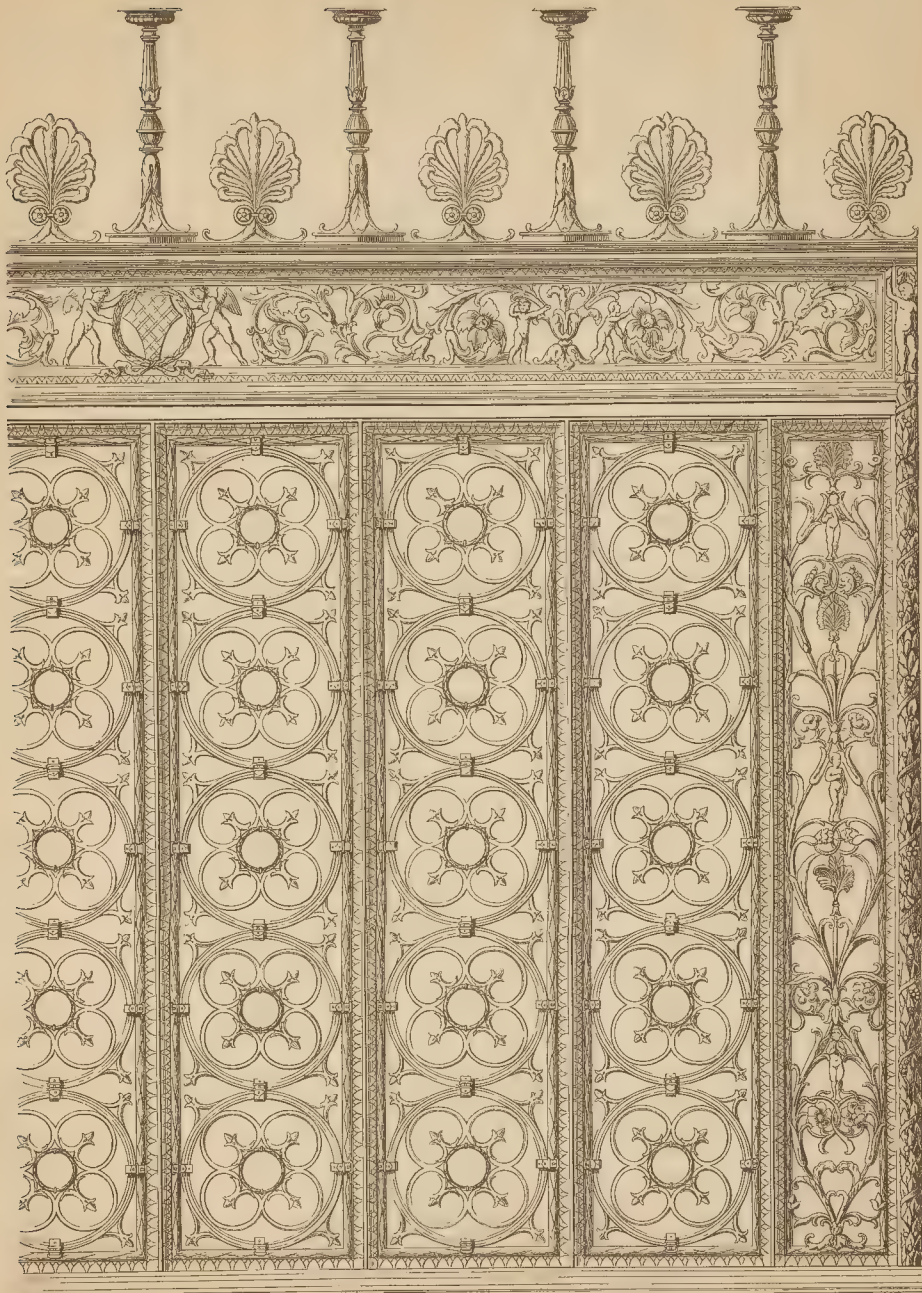
ULRICO HOEPLI
MILANO.

Ornamenti alle cime degli alberi da nave, in lamiera modellata e intagliata, con dorature, custoditi nel palazzo Morosini a Venezia.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Alari in bronzo nel Museo di Kensington a Londra, opera italiana del sec. XVI, e teste di Leone sulla porta del Ghiberti nel Battistero di Firenze.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Alare da camino in ferro fuso a Firenze, e battitoi a Venezia.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Cancello in bronzo nel Duomo di Prato (sec. XV).

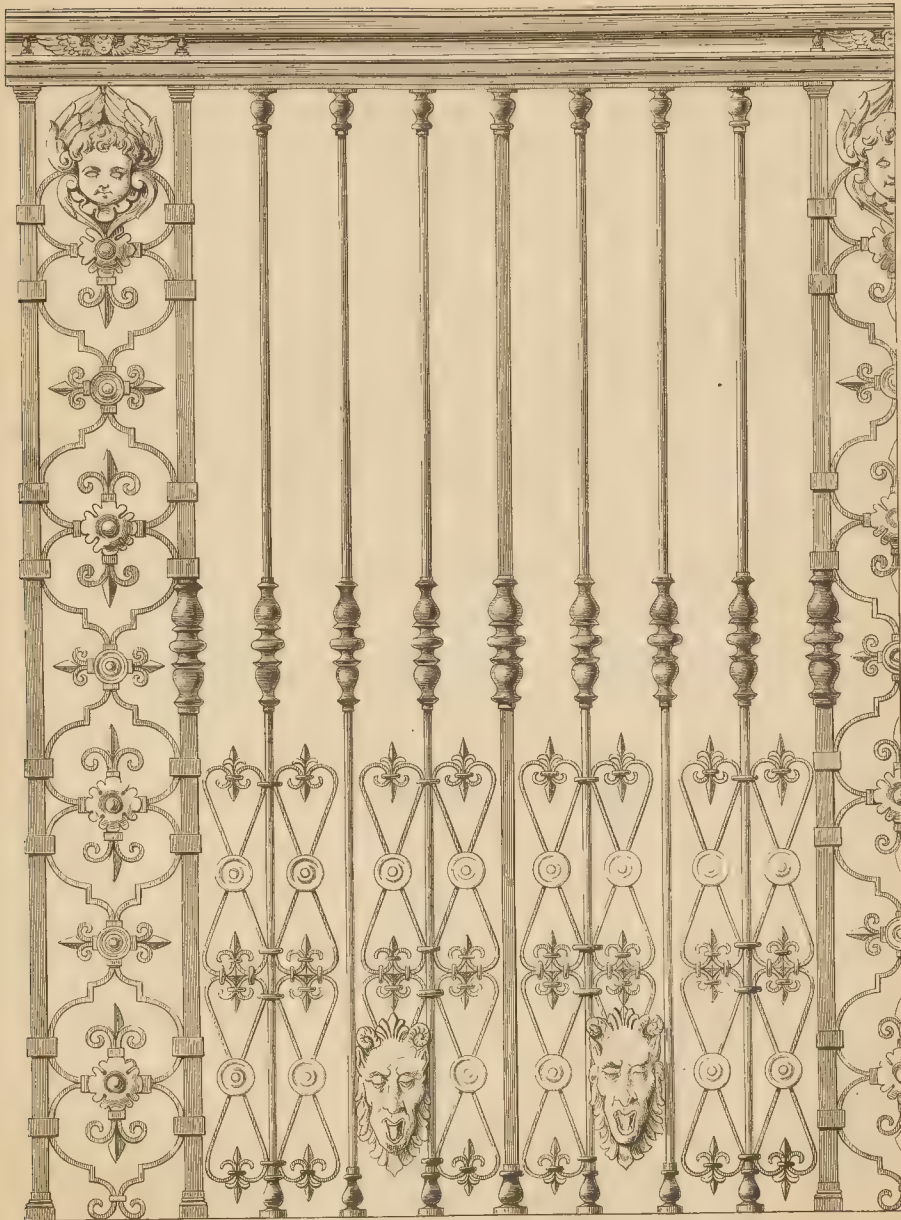
ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

3.

1. Dettaglio di un cancello nel Duomo di Prato. Vedi la tav. 153. — 2. 3. Cancelli di ferro battuto, in Venezia (sec. XVI).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Cancello in ferro battuto e ottone, innanzi all' altar maggiore della Chiesa di S. Maria a Riva.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1. Inferriata nella mezza luna della porta di una casa in Firenze. — 2. Cancello nella chiesa di Santa Anastasia in Verona (sec. XVII).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1. (1 : 10)

2. (1 : 8)

1. Ringhiera di balcone, in ferro battuto, tolta da una casa in Venezia. — 2. Ringhiera di terrazzino, in ferro battuto, tolta da un palazzo di Milano (sec. XVII).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Cancello in ferro battuto d'una porta in Sa. Croce di Firenze.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Candelabro in bronzo nella Chiesa di San Marco a Venezia, opera di Maffeo Olivieri (sec. XVI).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1. 2.

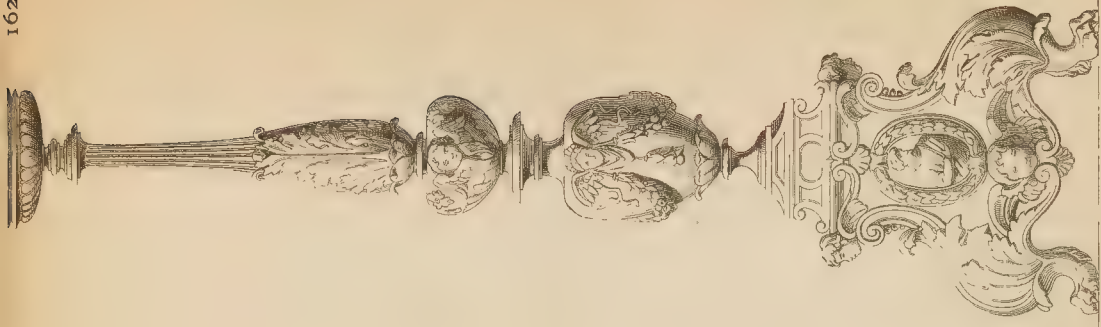
1. Candelliere tratto della Collezione dei disegni originali in Firenze. 2. Candelliere da Chiesa in Verona.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Crocifisso in bronzo nella Certosa di Pavia, e parti di candelabri in istile italiano del Rinascimento.

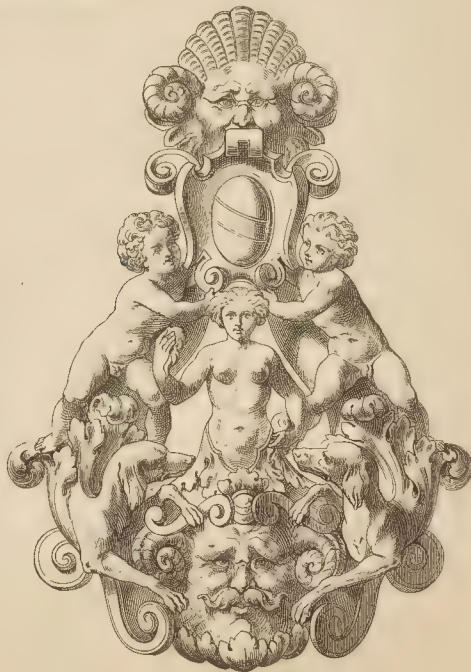
ULRICO HOEPLI
MILANO.

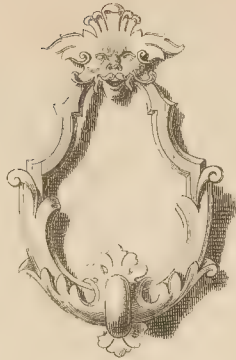
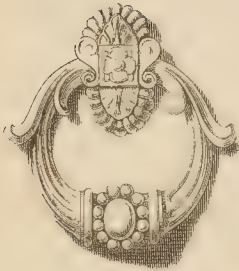
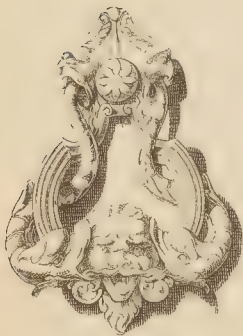
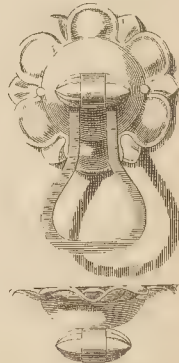
1. Candelliere in bronzo della fine del sec. XVI).

2. Pisside copiata da un disegno toscano. —

3. Candelliere da altare
nella Certosa di Pavia (sec. XVII).

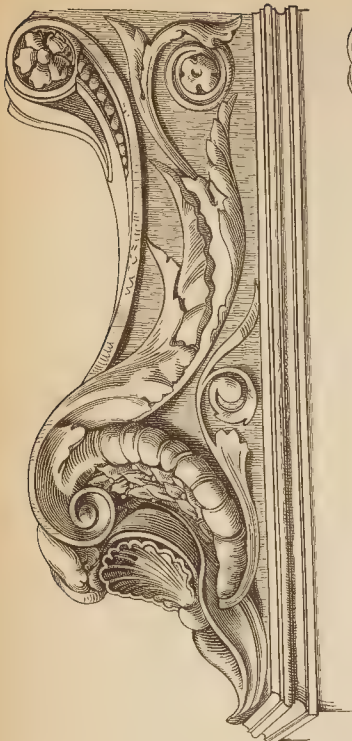
ULRICO HOEPLI
MILANO.

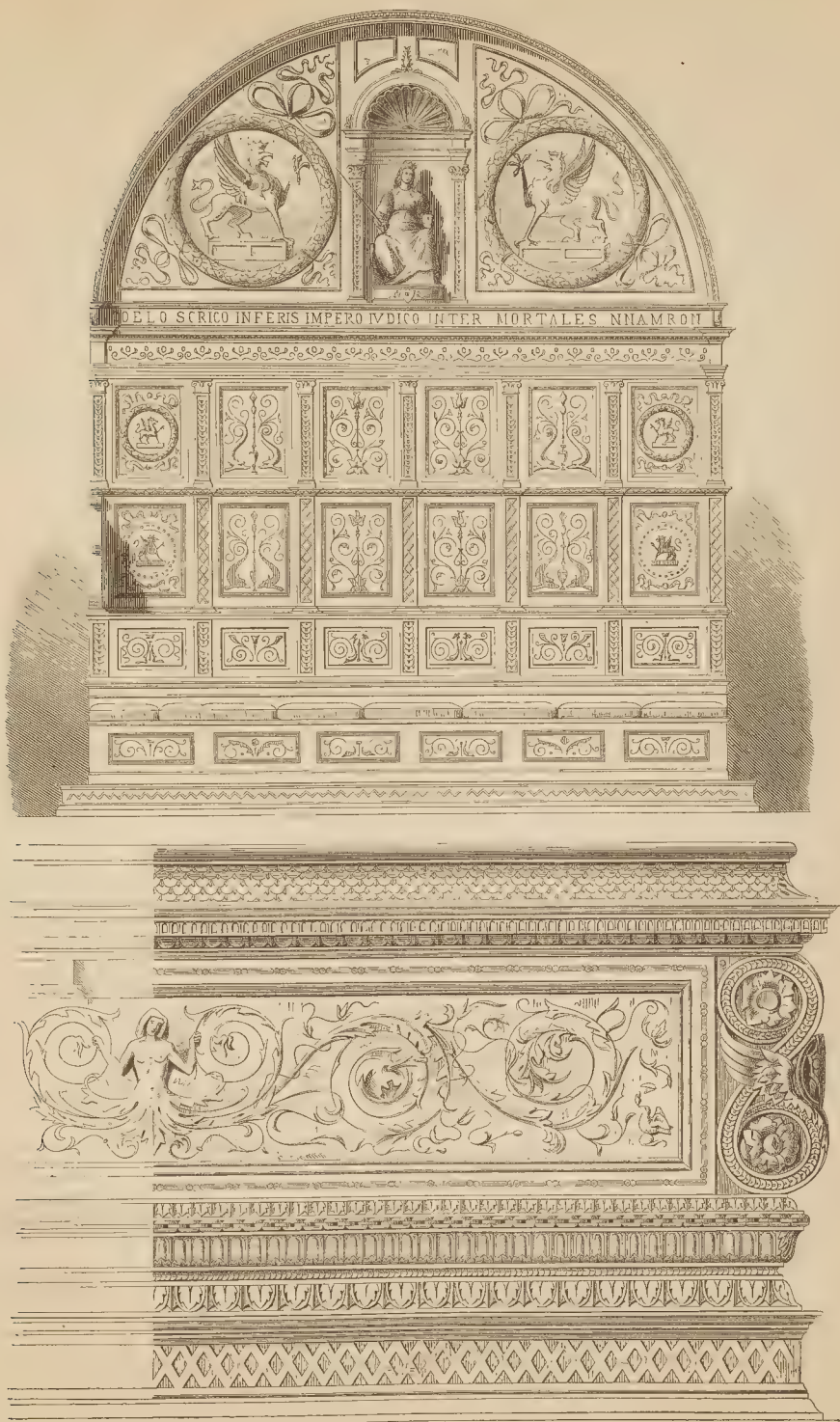
Battitoio in bronzo nella porta del Palazzo Trevisan a Venezia.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Bronzi italiani per battitoi da porte.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1. 2. 3.

4. 5. 6.

7. 8.

Battitoi da porte in Bologna ed in Firenze.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Bracciuoli negli stalli del Coro di S. Agostino a Perugia (sec. XVI).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Decorazione di una parete e dettaglio della Sala del Cambio a Perugia (1500).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

2. 1. 3.

1. Formella intagliata nei sedili del Coro della Chiesa di S. Pietro in Perugia (sec. XVI). — 2. 3. Dettaglio dei riquadri ornati nella Sala del Cambio a Perugia (1500). Vedi tav.ª 167.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

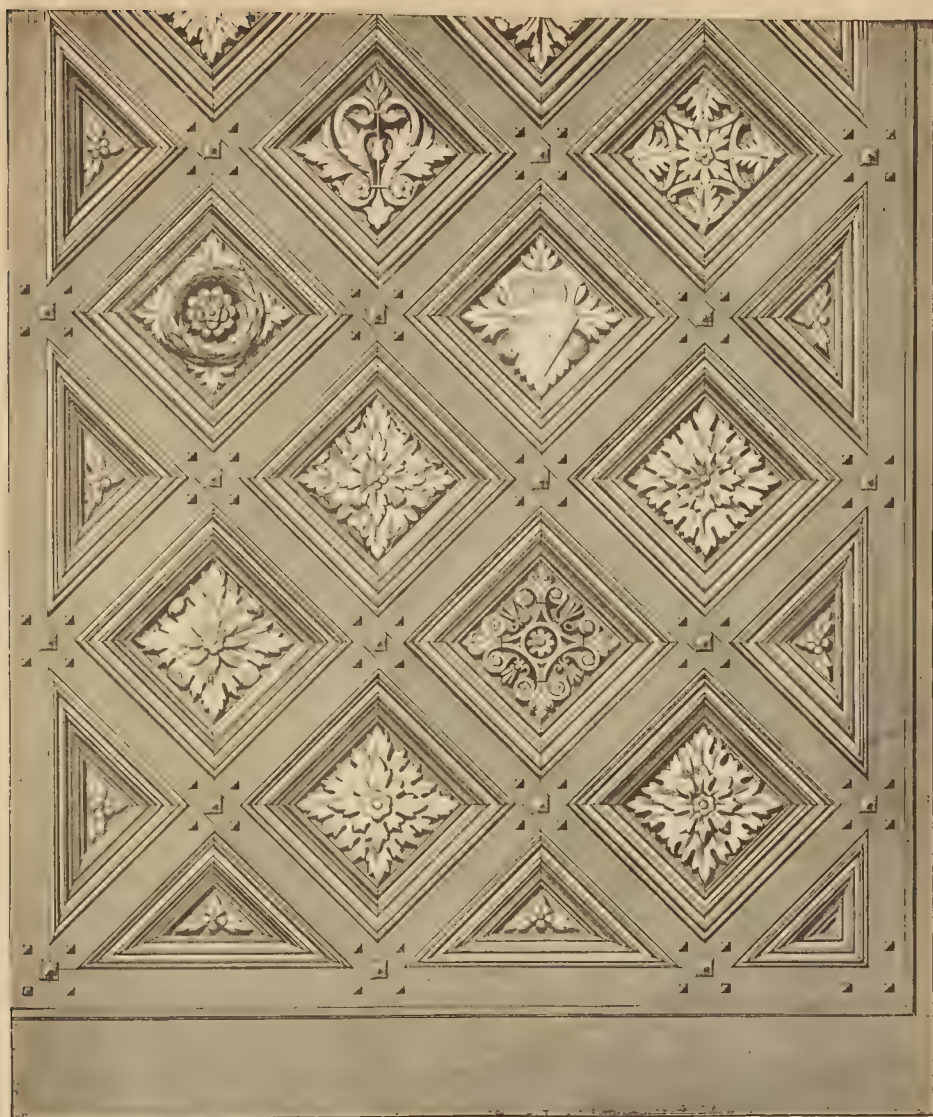
Formella intagliata delle Loggie vaticane in Roma (sec. XVI).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Formella di legno intagliato in una porta delle Logge Vaticane (sec. XVI).

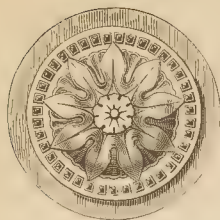
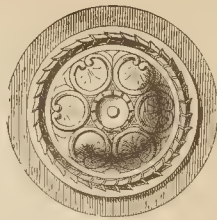
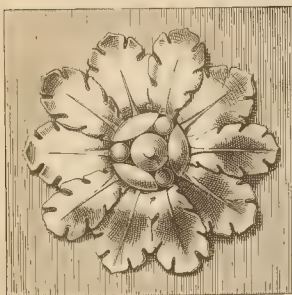
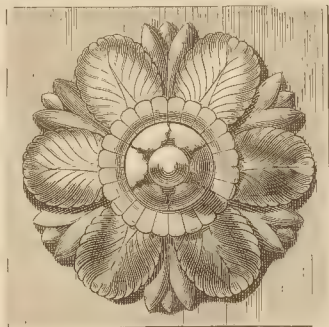
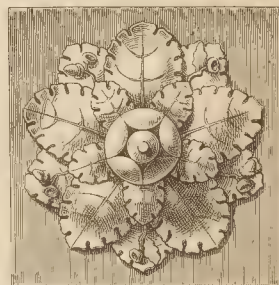
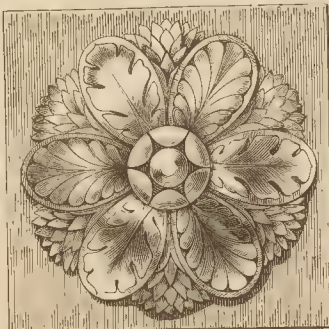
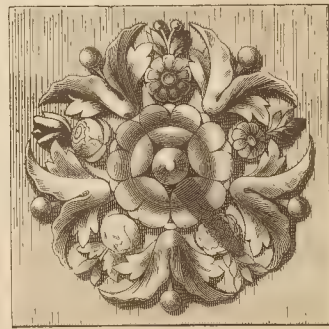
ULRICO HOEPLI
MILANO.

1—4. Capitelli di pilastri, intagliati in legno, nella Cappella di Palazzo Vecchio a Firenze. — 5—8. Rosoni e fregio nella porta della chiesa della Madonna di Galliera in Bologna (fine del sec. XV).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

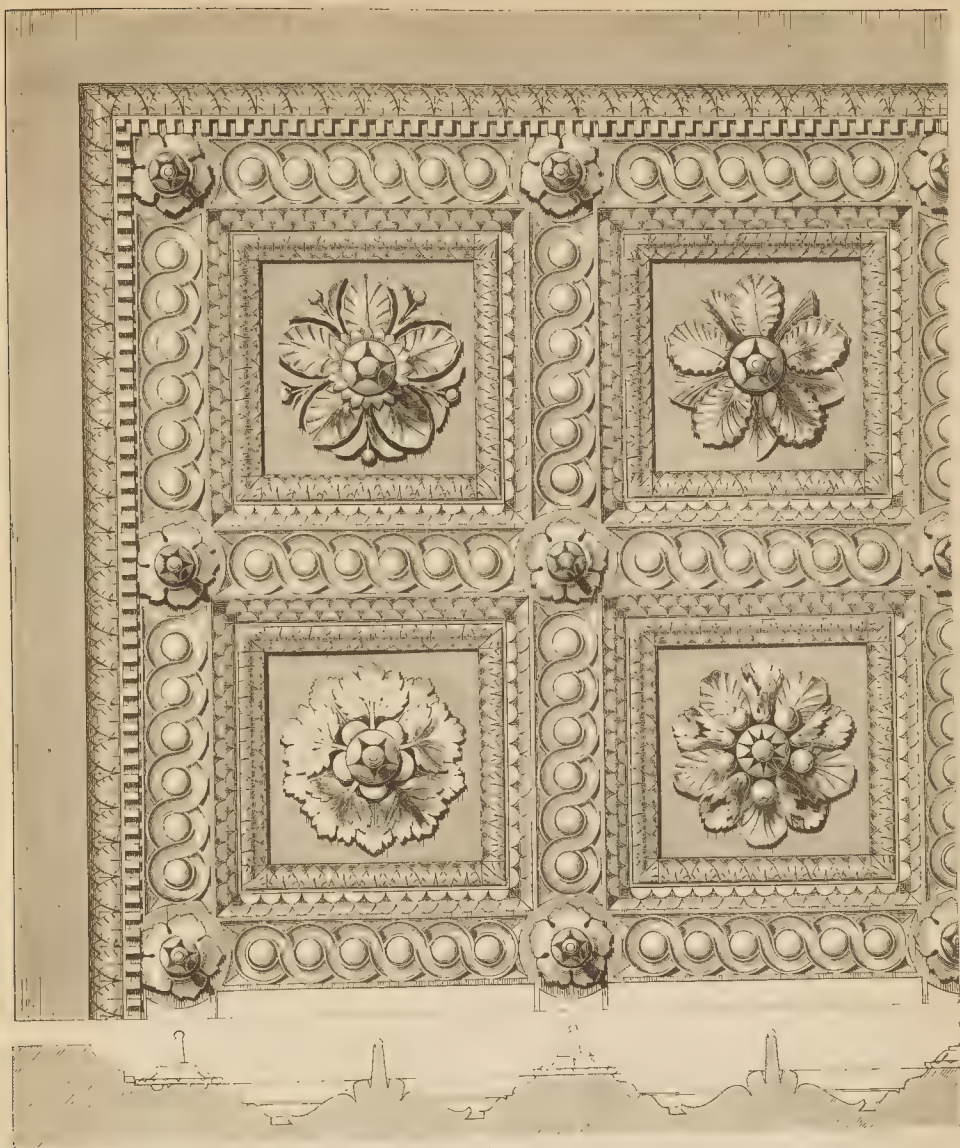
1. Porta della Cappella Colleoni a Bergamo. 2. Smalto nel Tesoro di S. Marco a Venezia.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

11. 12. 1. 2 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

1—10. Rosoni nella porta del Battistero di Parma. — 11. 12. Rosoni di Filippo Brunelleschi.

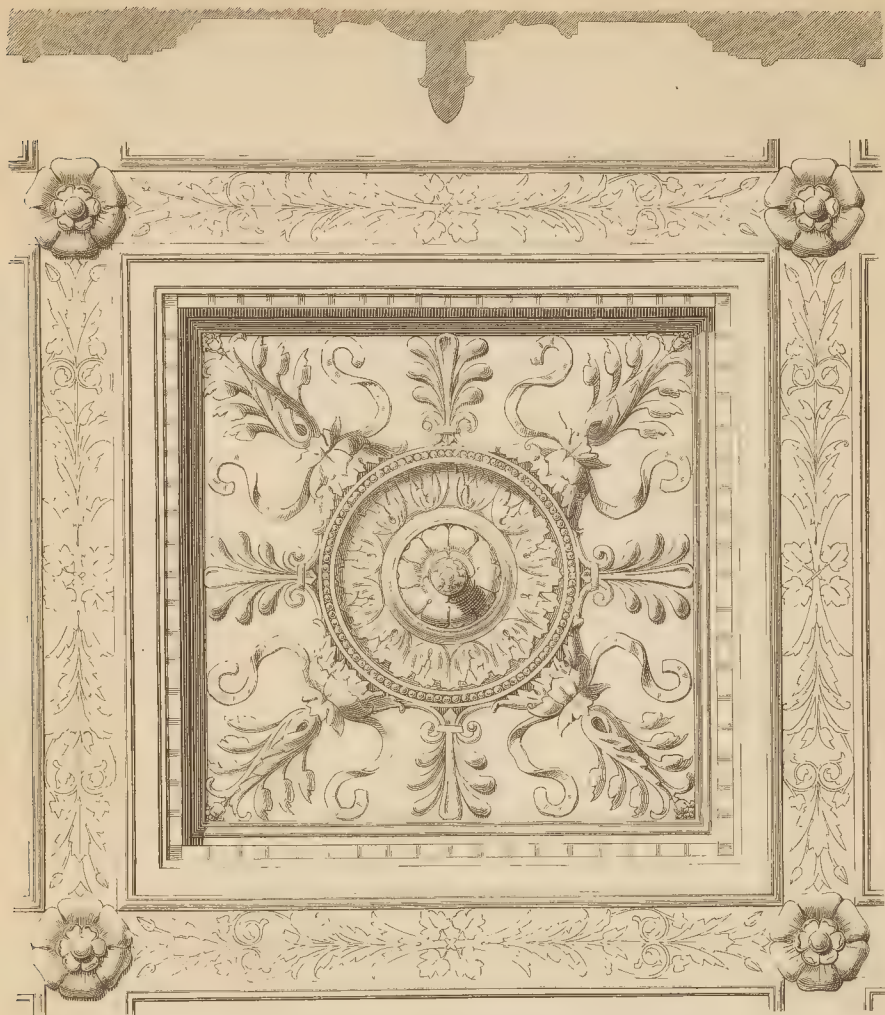
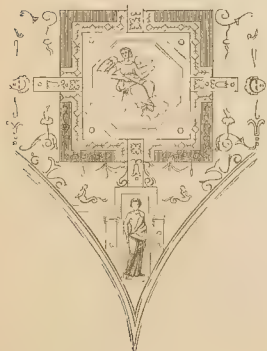
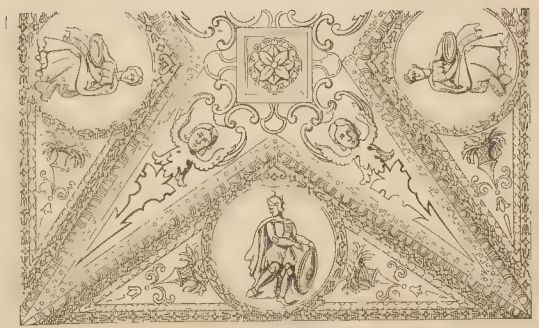
ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

1. Dettaglio di Porta nel Battistero di Parma. — 2. Pezzo di ornamento nella Chiesa degli Eremitani in Padova.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

1. Incorniciatura nello stile italiano del Rinascimento. – 2. Soffitto nel palazzo Ducale di Venezia, in legno dorato col fondo azzurro.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

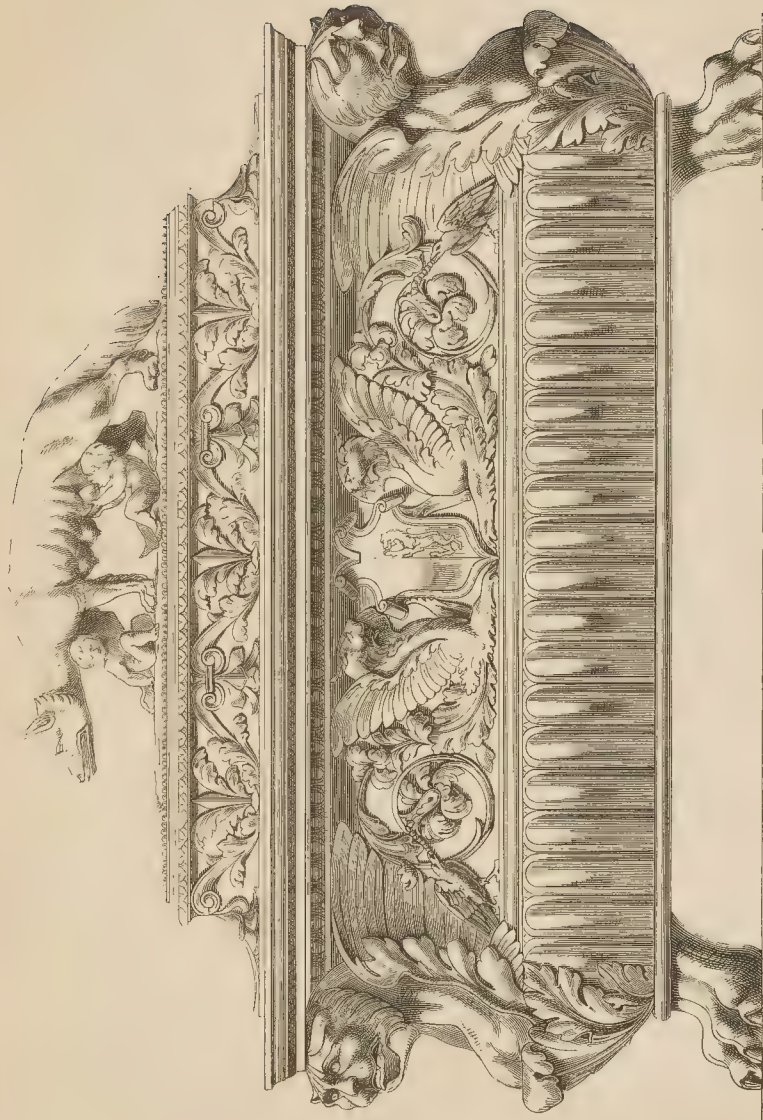
2.

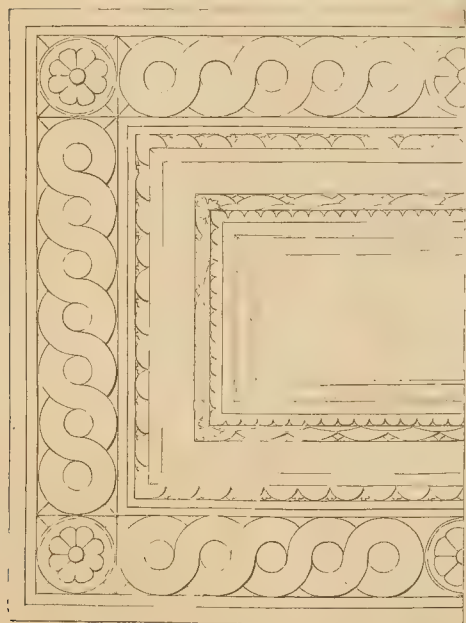
1. Parte del soffitto nella Chiesa di Santa Maria dei Miracoli a Venezia (fine del sec. XV).
2. Ornamento di Giulio Romano a Mantova (sec. XVI).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Imposte di una porta del Brunelleschi, in legno commessi e intagliati, nella Chiesa di S. Lorenzo a Firenze (sec. XV).

Intarsii nel coro di Sa. Maria in Organo a Verona (fine del sec. XV).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Cofano intagliato in legno di noce con dorature, serbato nel Palazzo pubblico di Siena (sec. XVI).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Cofano in legno di noce serbato nel Museo di Kensington a Londra.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

3.

4.

5.

6.

1. Fregio d'un sarcofago nella chiesa di S. Francesco a Bologna. — 2. Formella intagliata nella sala del Cambio a Perugia (1500). — 3. Formella intagliata, nel Museo d'arte in Sigmaringen. — 4. Fregio intarsiato negli stalli del Coro nella chiesa di Santa Maria Novella a Firenze, eseguiti da Baccio d'Agnolo (fine del sec. XV). — 5. Formella intarsiata nella Certosa di Pavia. — 6. Ornamento degli stalli nel Coro di S. Pietro in Perugia (prima metà del sec. XVI).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Ornamenti piani, tratti da vari edifici italiani del Rinascimento.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Ornamenti ad intarsio in legno nel Cambio di Perugia (sec. XVI).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Metà inferiore di un' imposta della così detta Porta di Dante, di Benedetto da Majano, nel Palazzo Vecchio a Firenze.
Gli ornamenti sono in tarsia di legno (sec. XV).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

2.

3.

1. Ornamento a intarsio
in una porta della Cappella di Palazzo
Riccardi a Firenze.

2. 3. Ornamenti ad intarsio
nella Sagrestia di Santa Croce a Firenze
(sec. XV).

1.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

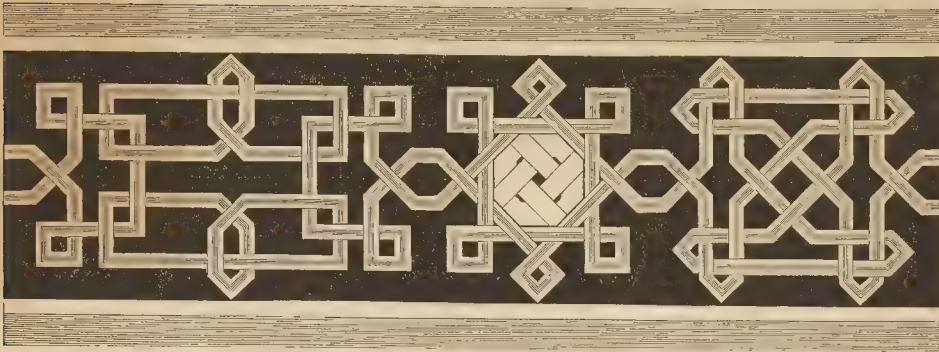
Ornamenti intarsiati in legno nella chiesa di S. Petronio a Bologna (fine del sec. XV).

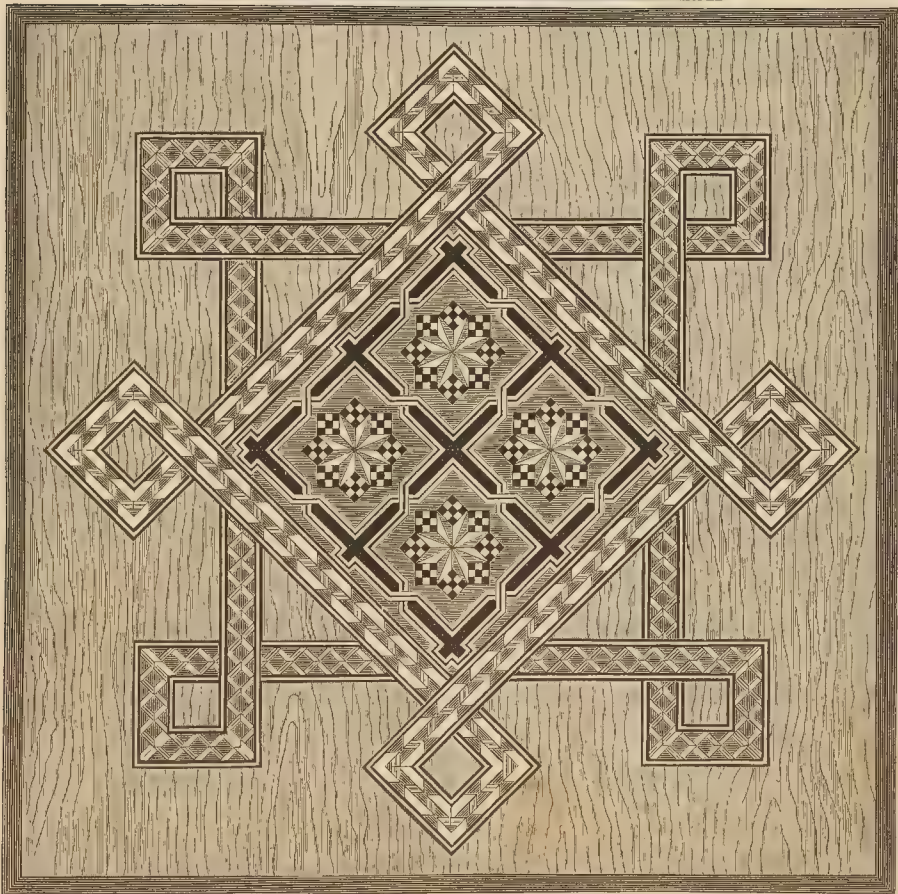
ULRICO HOEPLI
MILANO.

Ornati d'intarsio in legno nella sala del *Cambio* a Perugia (fine del sec. XV).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Intarsiature in legno, di Fra Giovanni, nella chiesa di Santa Maria in Organo a Verona (fine del sec. XV).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Lavori a commessi di legno negli stalli della Chiesa di Santa Maria gloriosa dei Frari a Venezia (sec. XV).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Intarsii nelle Chiese di Santa Anastasia e di San Nazzaro a Verona.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Riquadro di un forziere custodito nel Museo Correr a Venezia.

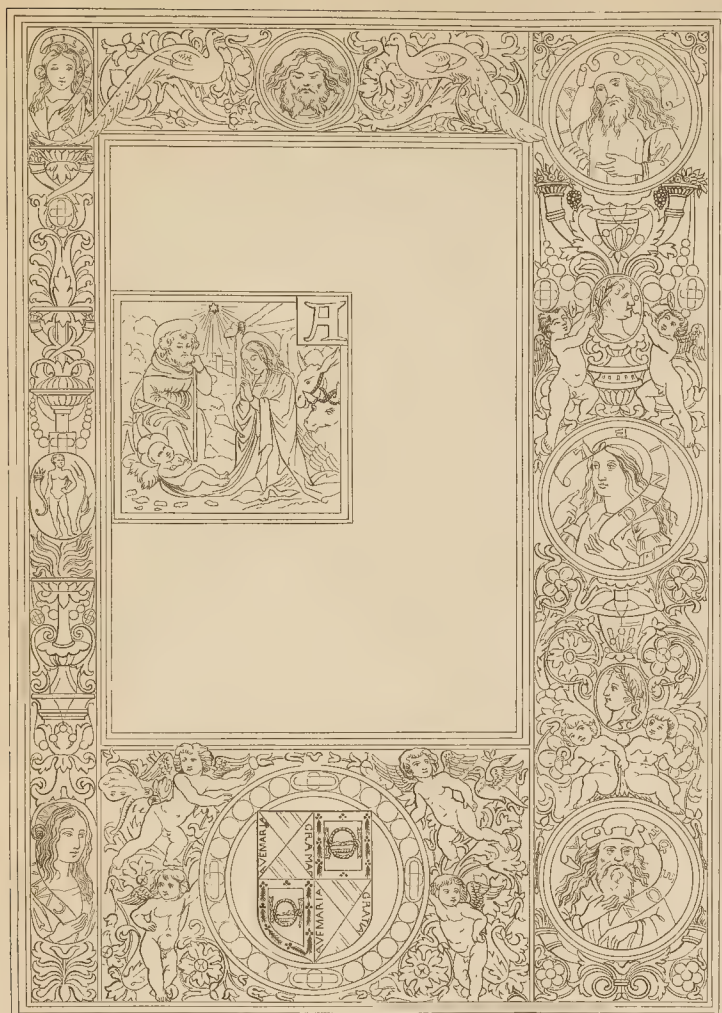
ULRICO HOEPLI
MILANO.

Incorniciature di lastre sepolcrali in S. Zaccaria ed in Sta. Maria dei Frari a Venezia.

Ornamento ad incastonature nella Certosa di Pavia.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

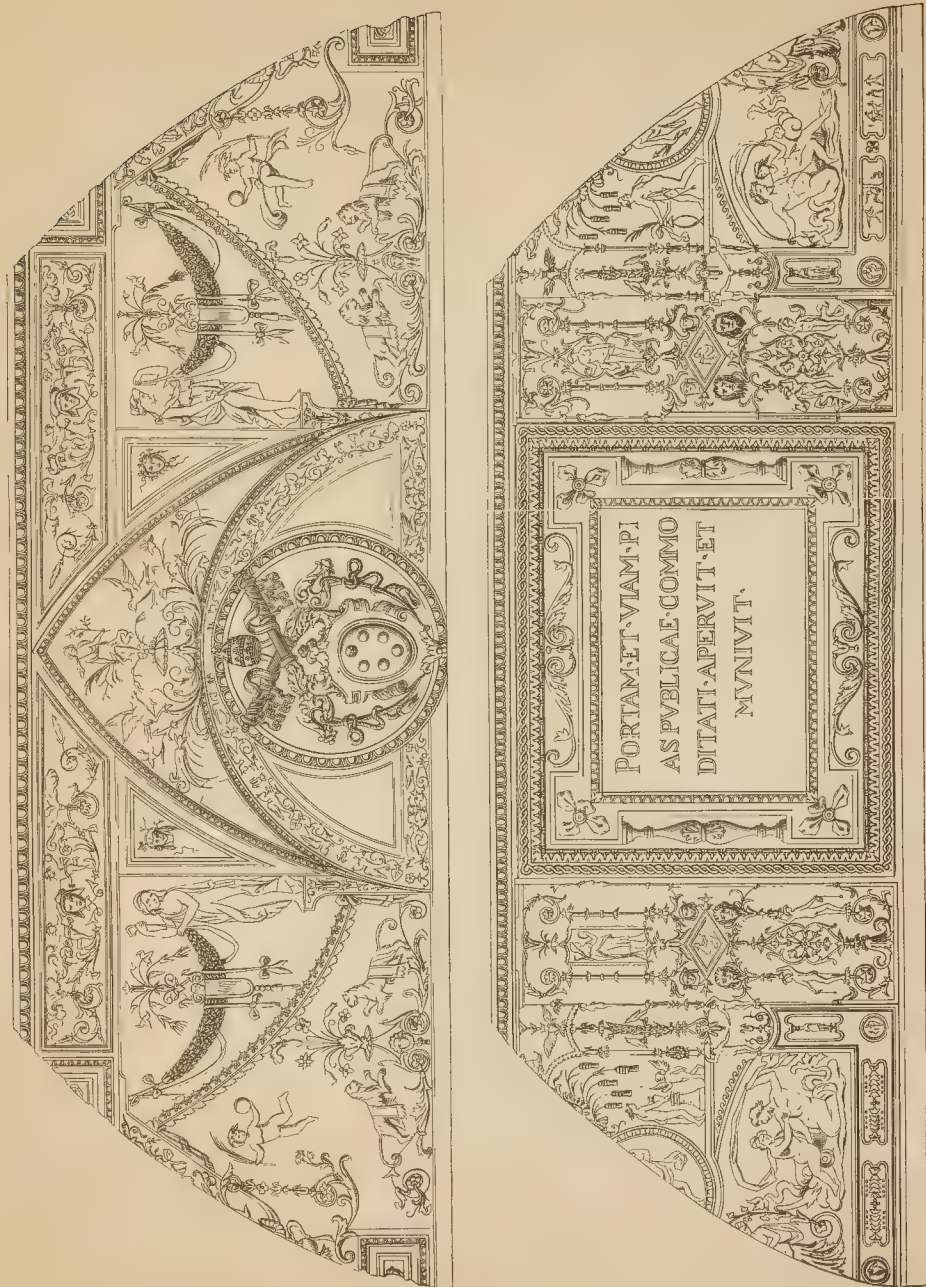
Formelle del pavimento in maiolica, nell' Oratorio di Santa Catterina a Siena (sec. XVI).

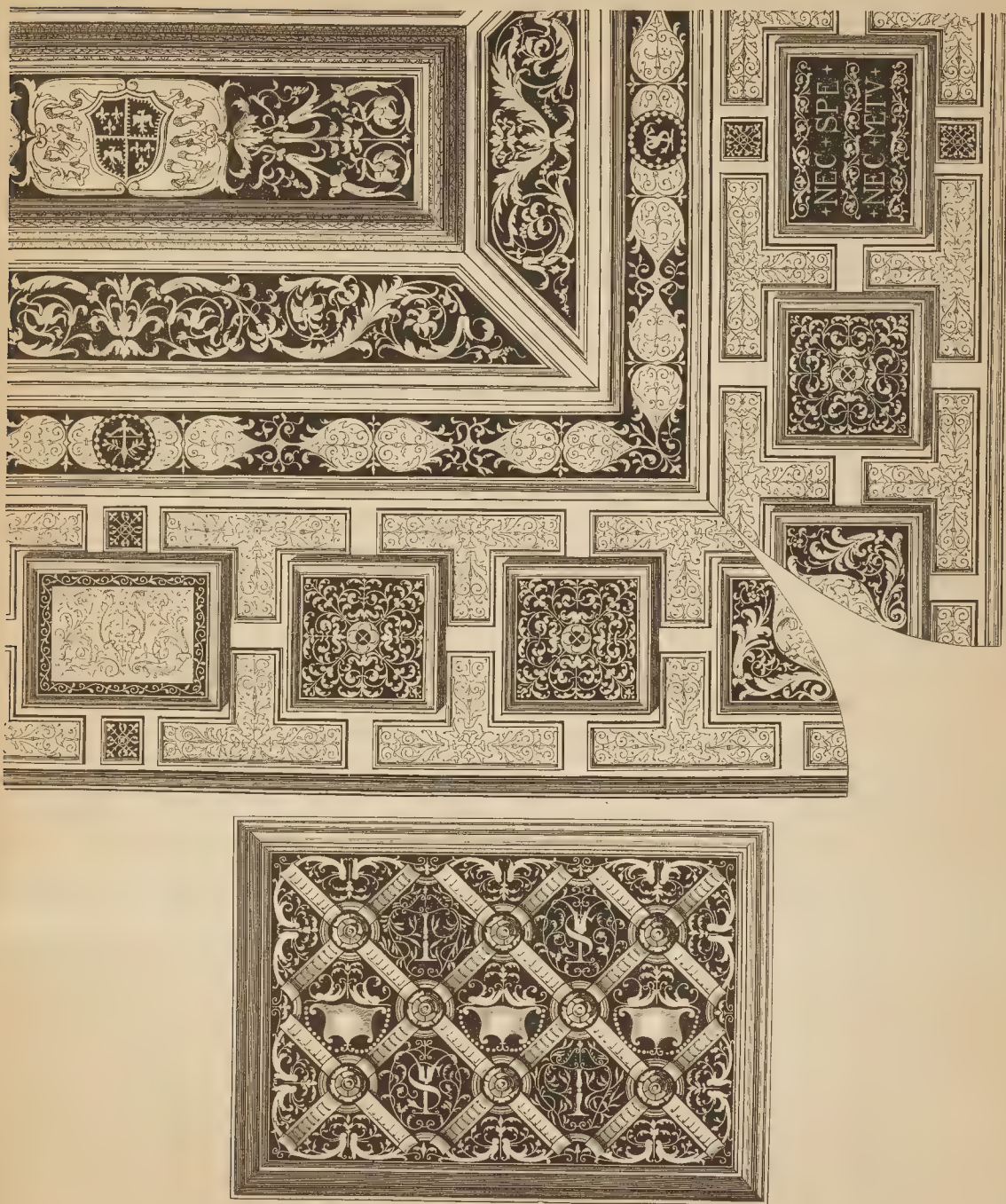
ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

3.

1. Ornamenti d'una miniatura italiana del Rinascimento. - 2. 3. Ornamenti delle Logge Vaticane (sec. XVI).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Ornamenti delle Loggie di Raffaello al Vaticano (sec. XVI).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Soffitti nel Palazzo Ducale di Mantova (sec. XVI).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

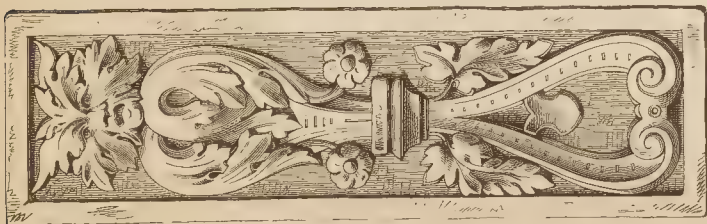
1

2.

1. Pezzo di stoffa di un *antependium* nella chiesa di Santo Spirito a Firenze. — 2. Frangia dipinta sopra una figura in legno, custodita nella Collezione d'Ambras a Vienna (sec. XVI).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

1. 2. Fregii del Rinascimento tedesco. — 3. 4. Formelle ornamentali della Fontana Waldemir in Ratisbona (sec. XVI). — 5. Ornato del Rinascimento tedesco.

3.

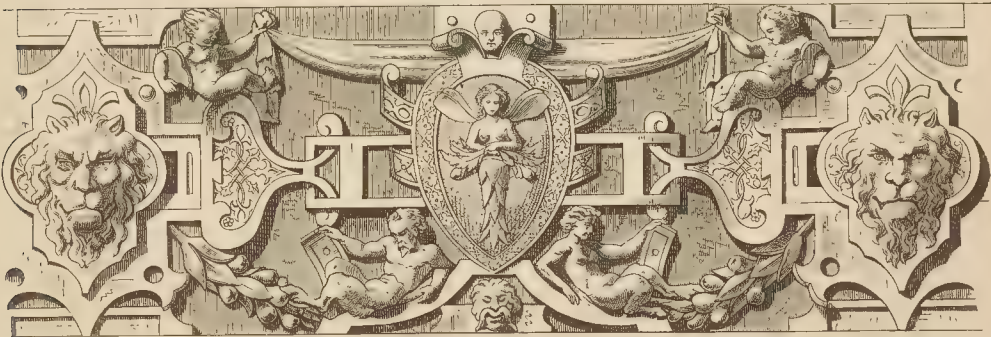
4.

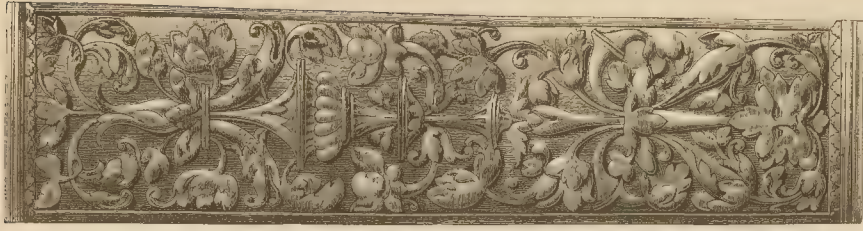
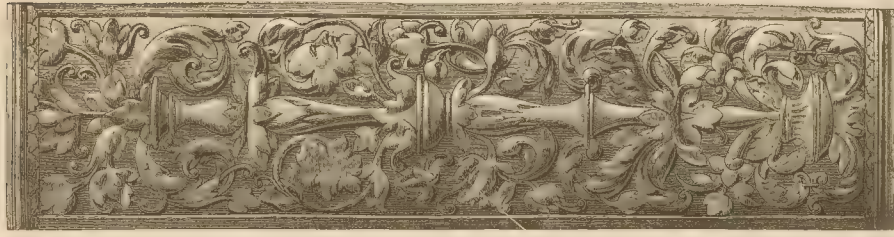
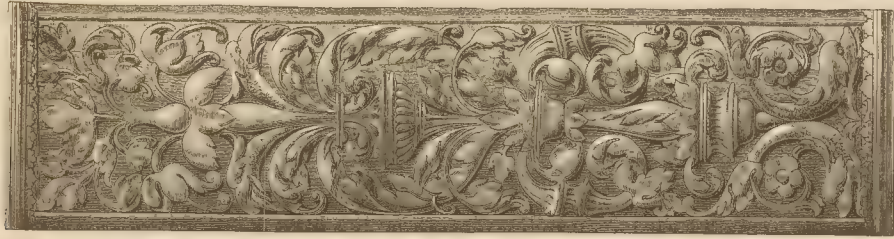
5.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

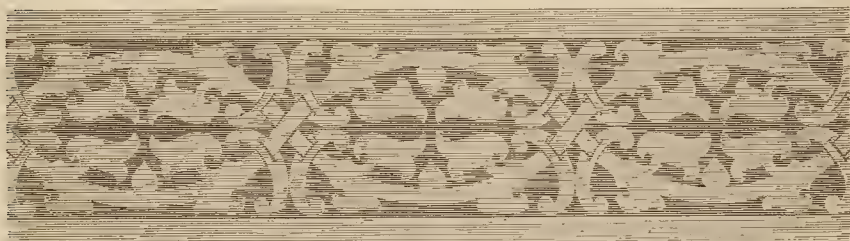
1.

2.

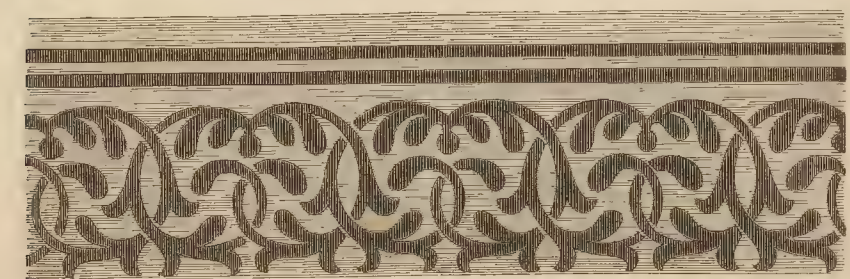
3.

1. 2. Ornamenti di stile tedesco (sec. XVI). — 3. Ornamento di stile tedesco (sec. XV).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Formelle intagliate nello stile tedesco del Rinascimento (sec. XVI).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

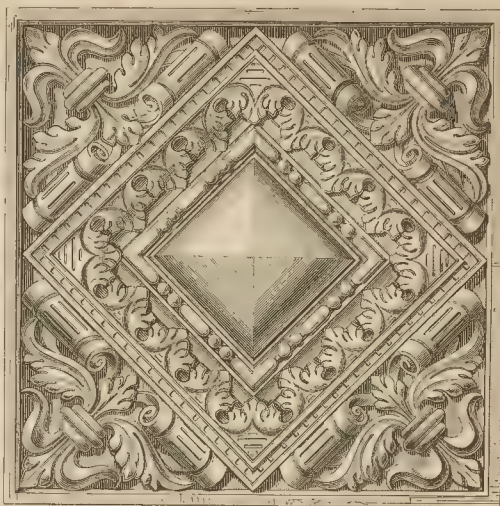
1.

2.

3.

4.

5.

1—5. Orli di panneggiamenti in varie figure scolpite o dipinte (sec. XVI).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

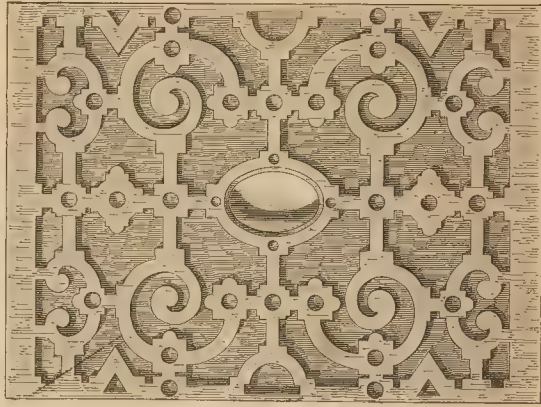
1.

3.

2.

4.

1. 2. Ornamento nel dado dei piedestalli in un vecchio Palazzo di Stuttgart (sec. XVI). — 3. Formella da stufa, nella raccolta del Museo germanico (sec. XVI). – 4. Frammento di colonna nel Palazzo di città a Nördlingen (sec. XVII).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

4. 2. 3. 5.

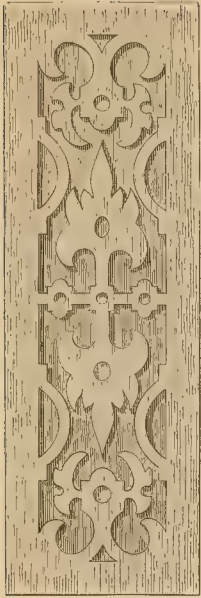
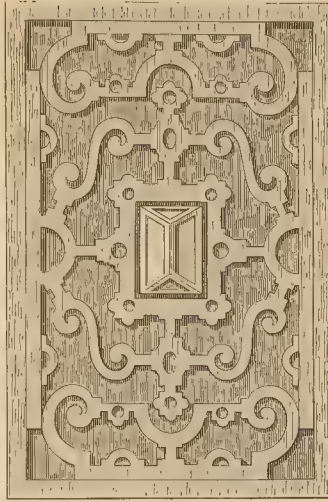
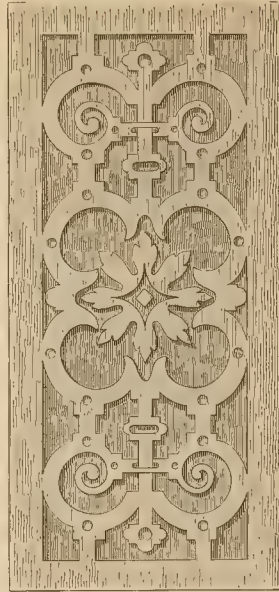
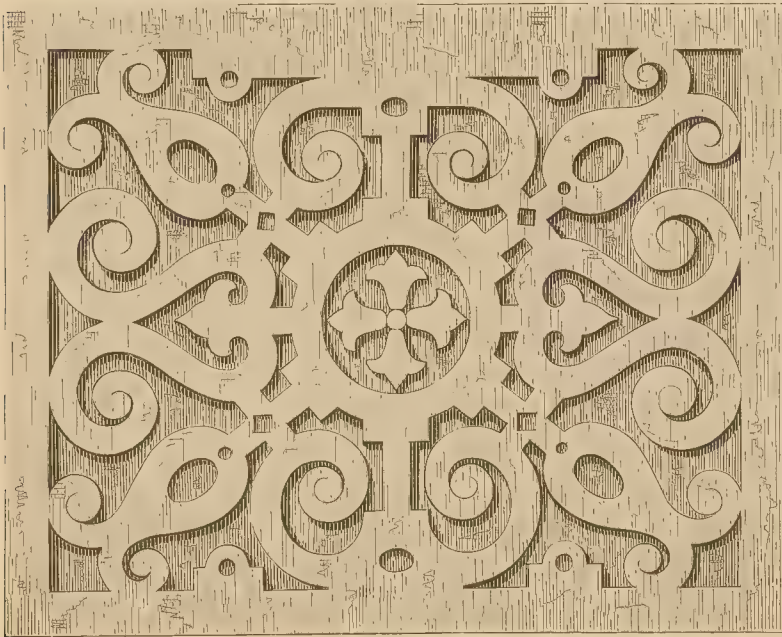
1. 2. 3. Ornamenti a Comburg presso Schwäbisch-Hall. — 4. 5. Ornamenti di pilastri nel portale della chiesa di Freinsheim. (Rinascimento tedesco.)

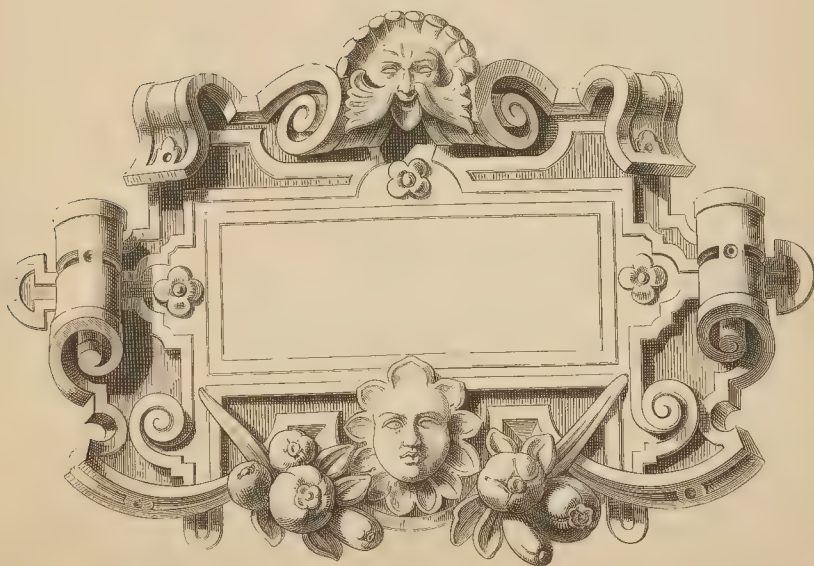
ULRICO HOEPLI
MILANO.

Intradosso dell' arco d'ingresso nella parte del Castello di Heidelberg detta Otto-Heinrichs-Bau (1556—1559).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

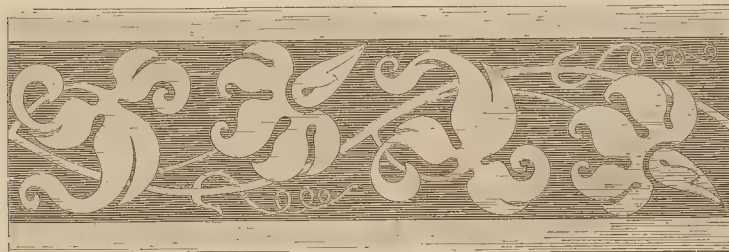
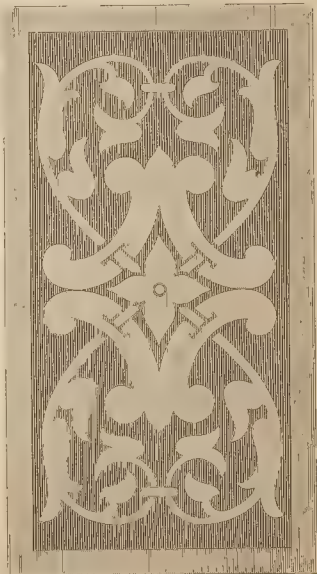
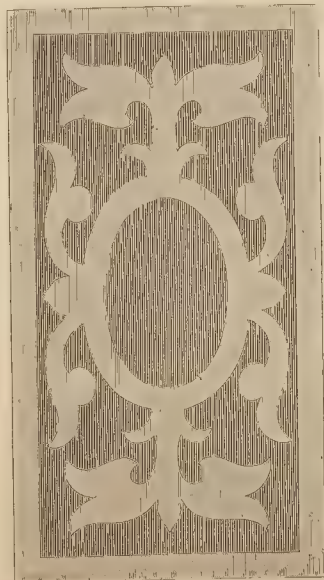
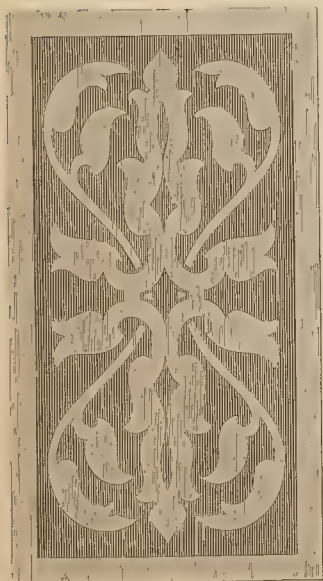
1.

2.

3.

4.

1. Formella in un monumento sepolcrale di Comburg (fine del sec. XVI). — 2. 3. Ornamenti della Chiesa di San Michele a Schwäbisch Hall. — 4. Ornamento nel Palazzo municipale di Nördlingen (principio del sec. XVII).

Targa e cartella del già Casino di delizie a Stoccarda, costrutto alla fine del sec. XVI, demolito nel 1845.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

3.

4 - 6.

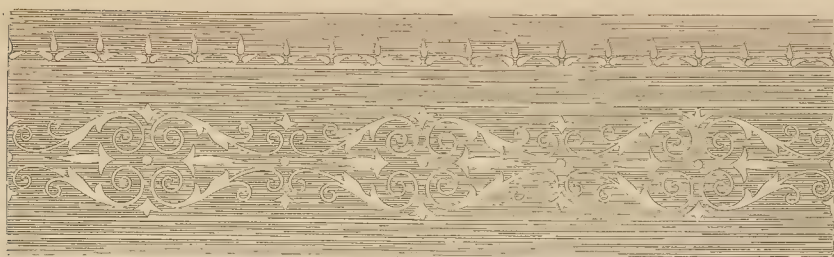
1—3. Orli di legature di libri in cuoio, nella Biblioteca del Palazzo di Città a Schwäbisch Hall (sec. XVI). — 4—6. Formelle nel monumento del Conte di Württemberg nella Cattedrale di Stuttgart (fine del sec. XVI).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

1. Tappeto di un sepolcro nella Cattedrale di Comburg (principio del sec. XVII). — 2. Disegno di stoffa tratto da un dipinto di Alberto Dürer (sec. XVI).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

1. Orlo nel panneggiamento di una figura dipinta dal Dominichino (fine del sec. XVI). — 2. Parte del campo di una vetrata dipinta nella chiesa di S. Michele in Schwäbisch Hall (fine del sec. XV).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Stoffa in istile del Rinascimento tedesco.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

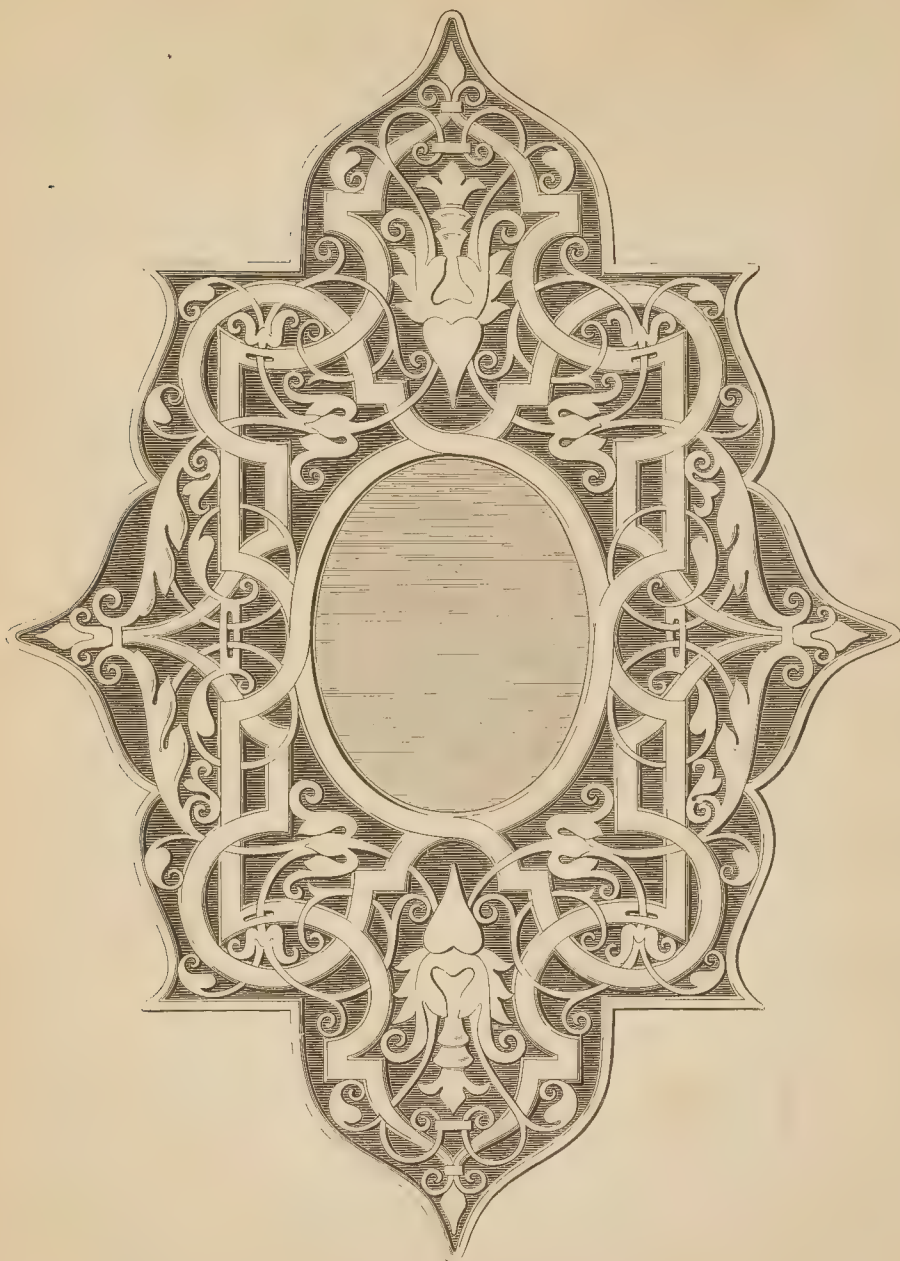
1.

2.

1. Sviluppo del panneggiamento d'una figura di Hans Burkmaier (1450—1501). — 2. Sviluppo di una drapperia del monumento della margravia badese Orsola nella Chiesa del Castello di Pforzheim (metà del sec. XVI).

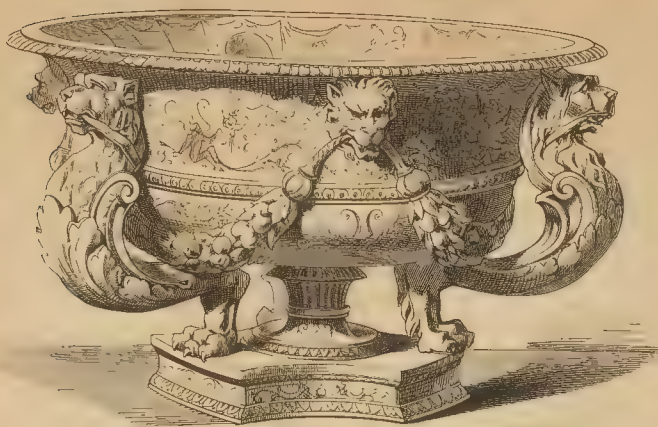
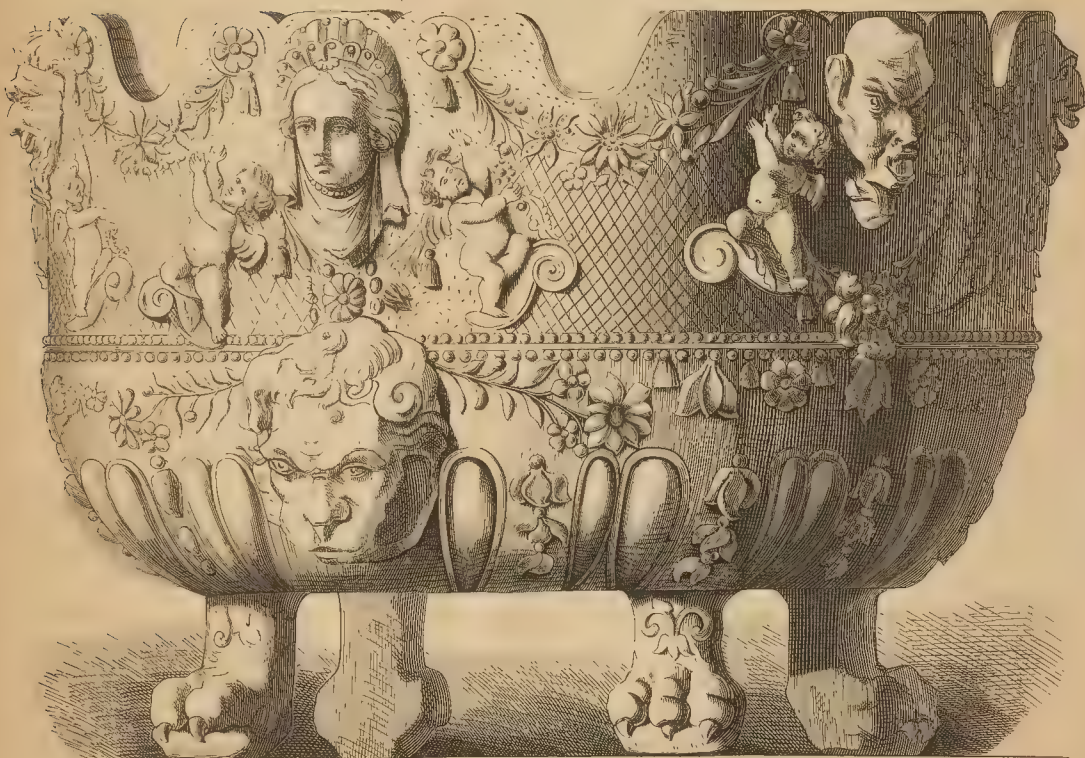
ULRICO HOEPLI
MILANO.

Formella da stufa, in terra cotta smaltata, custodita nel Museo Germanico di Norimberga (sec. XVI).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Ornamento in pergamena rilevata per coperta di libro (1554).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Ornamenti in rilegature di libri nel Museo Germanico di Norimberga.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

1. Vaso in maiolica nel Palazzo del Podestà a Firenze. — 2. Vaso in istoviglia per tenere in fresco le bottiglie, deposto nel Museo Nazionale di Monaco (fine del sec. XVI).

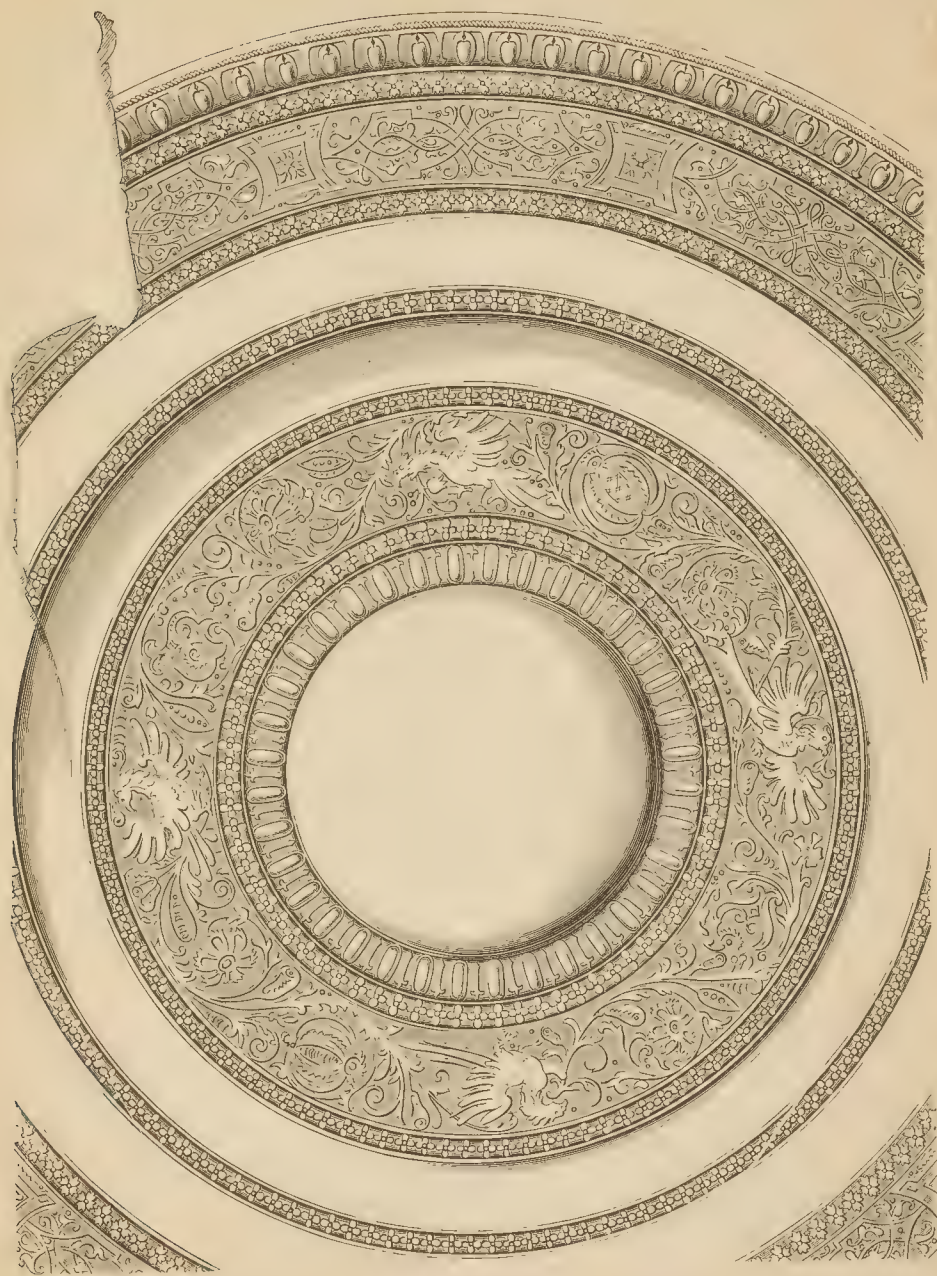
ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

3.

1. Bicchiere serbato nel Museo Germanico a Norimberga (sec. XVI). — 2. Coppa di cristallo nella Collezione artistica del Principe Carlo Antonio di Hohenzollern-Sigmaringen (sec. XVI). — 3. Calice di cristallo nel Museo Nazionale di Monaco (sec. XVII).

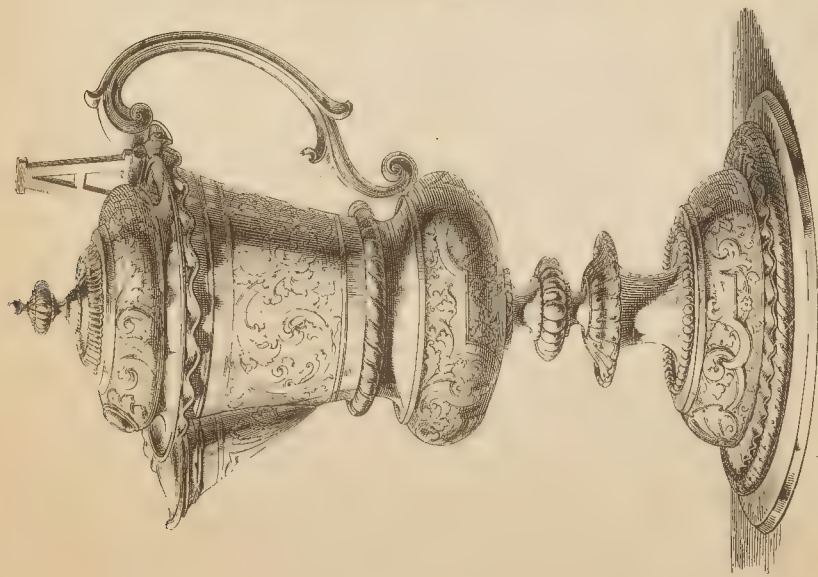
ULRICO HOEPLI
MILANO.

Piatto di stagno nel Museo Nazionale di Monaco, opera norimberghese del sec. XVI.

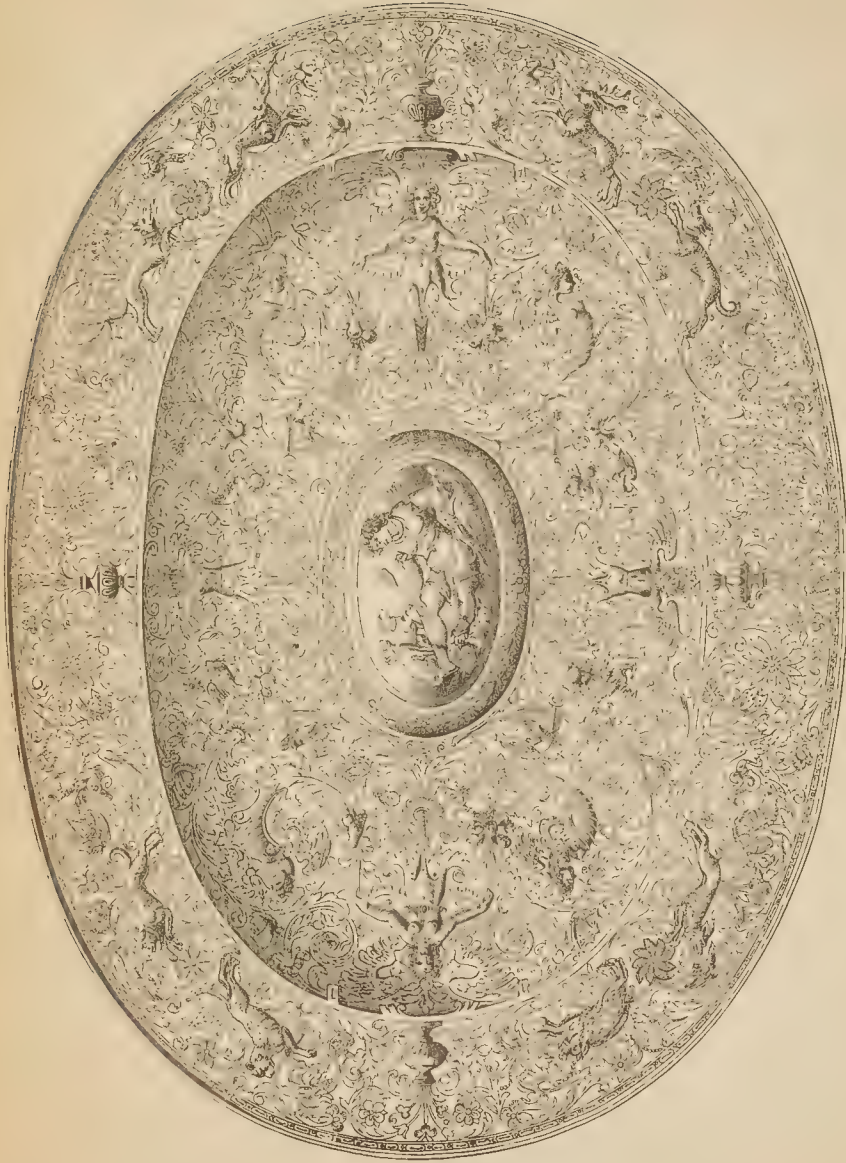
ULRICO HOEPLI
MILANO.

Veduta principale e sezione di una sottocoppa dorata (sec. XVI).

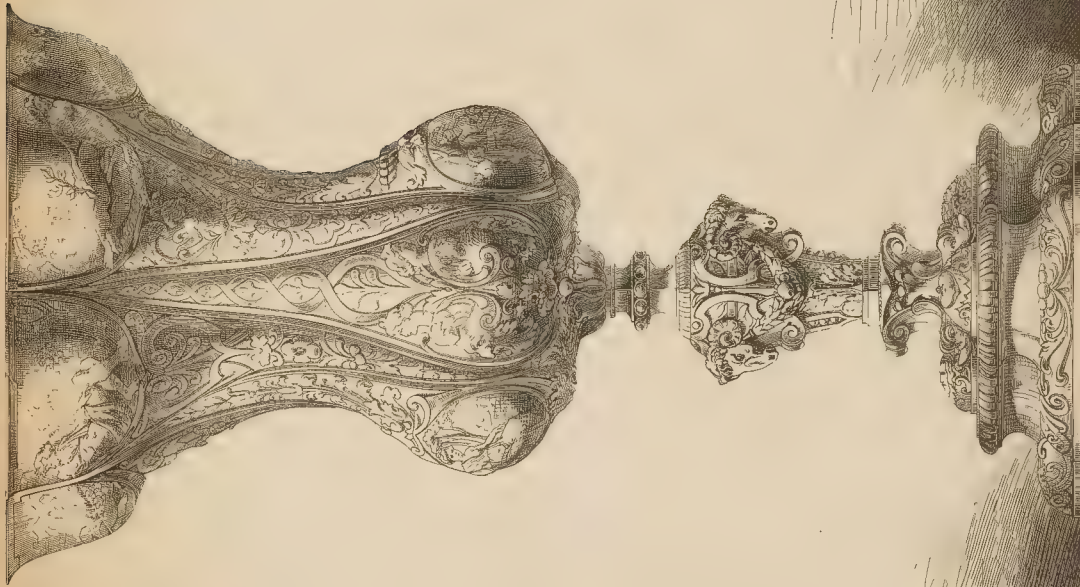
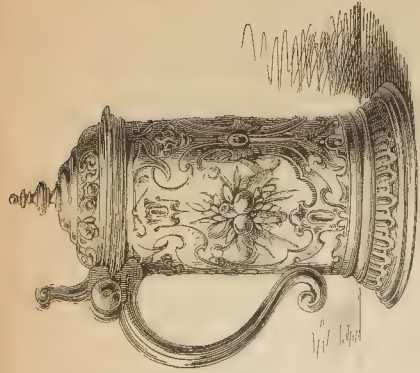
ULRICO HOEPLI
MILANO.

Piatto di stagno, nel Museo Nazionale di Monaco (sec. XVII).

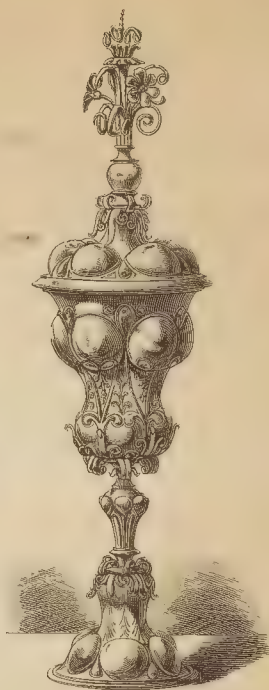
ULRICO HOEPLI
MILANO.

Ampolle e bacile eucaristico in argento nella Chiesa parrocchiale di Schwäb. Gmünd (seconda metà del sec. XVI).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Sottocoppa di metallo a rilievo, nell' Imp. R. Tesoro di Vienna (sec. XVI).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

2. 3.

4. 1. 5.

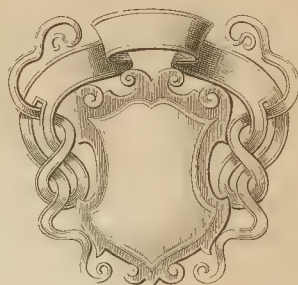
1. Coppa di parata in argento, detta il Bicchiere di Jamnitz, tratta del Museo civico di Norimberga (sec. XVI). – 2. 3. 4. 5. Tazze e bicchieri d'argento, nella maniera di Ratisbona (sec. XVI e principio del XVII).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

3. 2. 4. 5. 1. 6.

1. Coppa della fine del sec. XVI, tratta da una vecchia incisione in legno. — 2—6. Bicchieri d'argento nella maniera di Ratisbona (sec. XVI e XVII).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1649

2.

1630

3.

1.

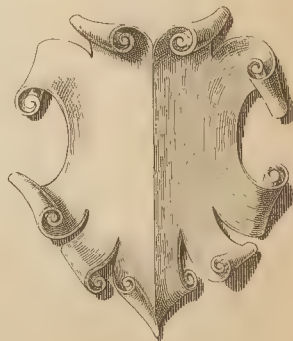
1. Angolo e borchia di una legatura da libro, nella R. Biblioteca delle città di Monaco (anno 1566).

1607.

4.

2—5. Scudi gentilizii.

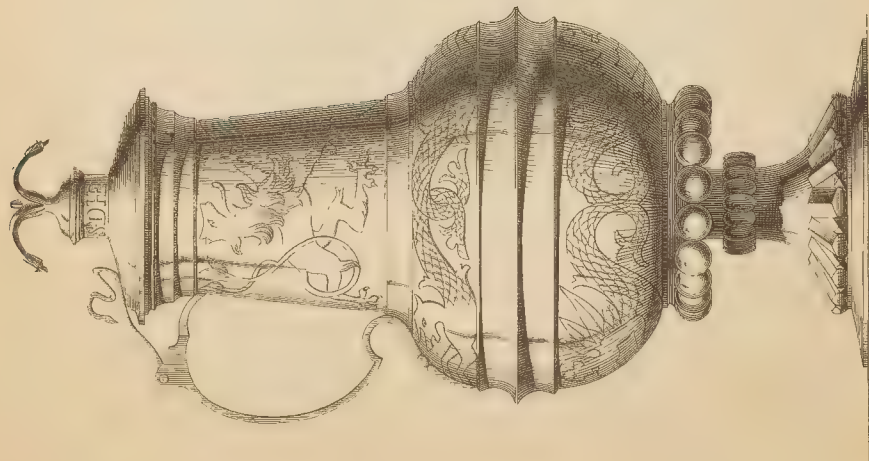
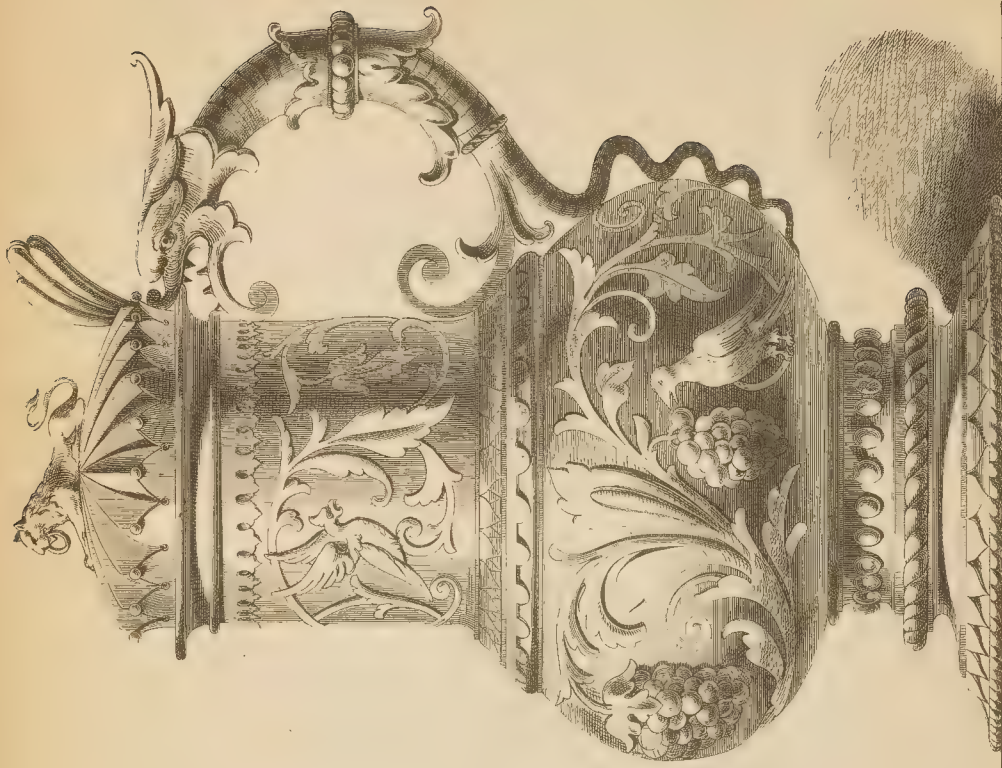
1556

5.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

1. Elmo lavorato a sbalzo, nel Museo Austriaco d'Arte e d'Industria (sec. XVII). — 2. Vaso d'argento dorato, nella Collezione Ambras a Vienna.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1. 2

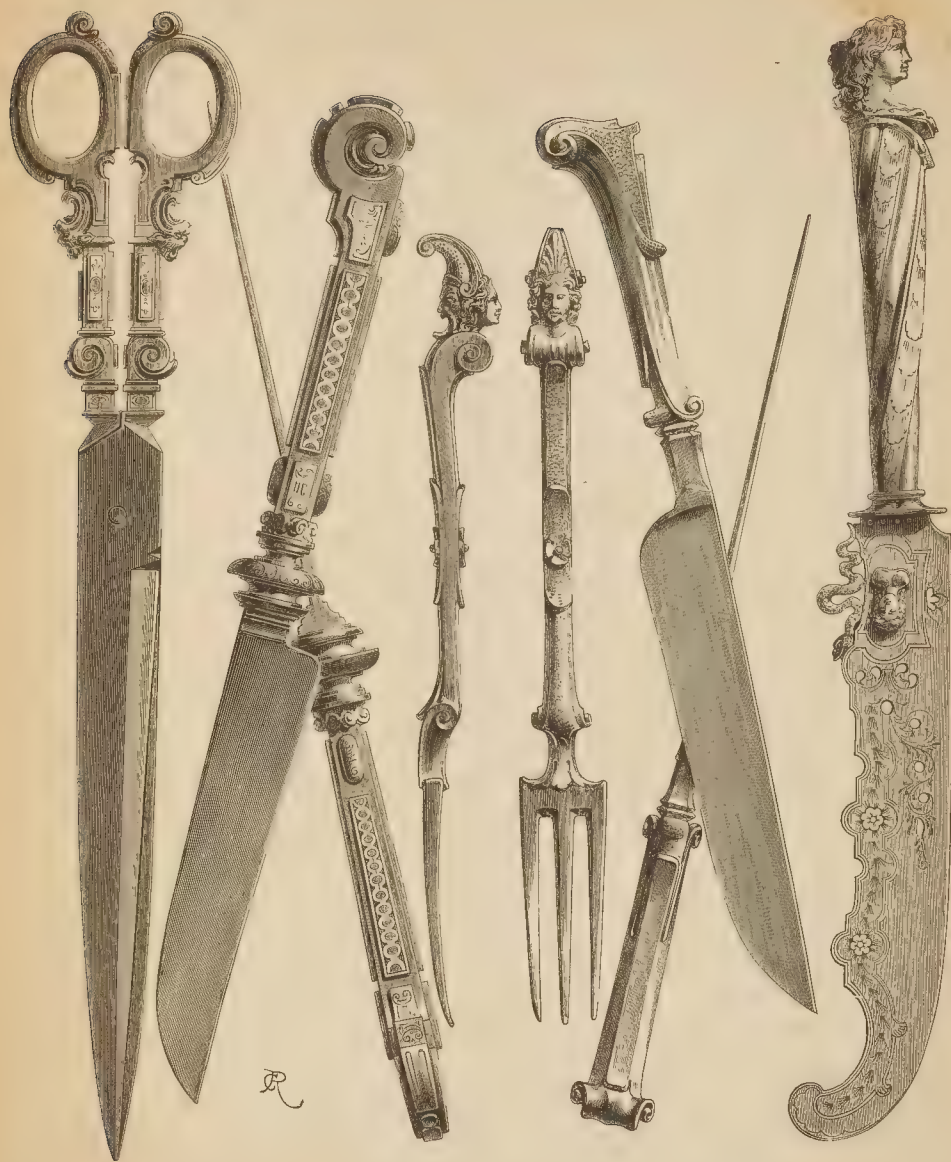
1. Boccale di rame nella Collezione artistica del Principe Carlo Antonio di Hohenzollern-Sigmaringen. — 2. Boccale in rame sbalzato appartenente alla Corporazione dei Calzolai in Kaschau.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Coppa d'argento dorato serbata in Dresda, opera del Rinascimento tedesco.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Ampolla di argento dorato nel „Grünen Gewölbe“ a Dresda (fine del sec. XVI).

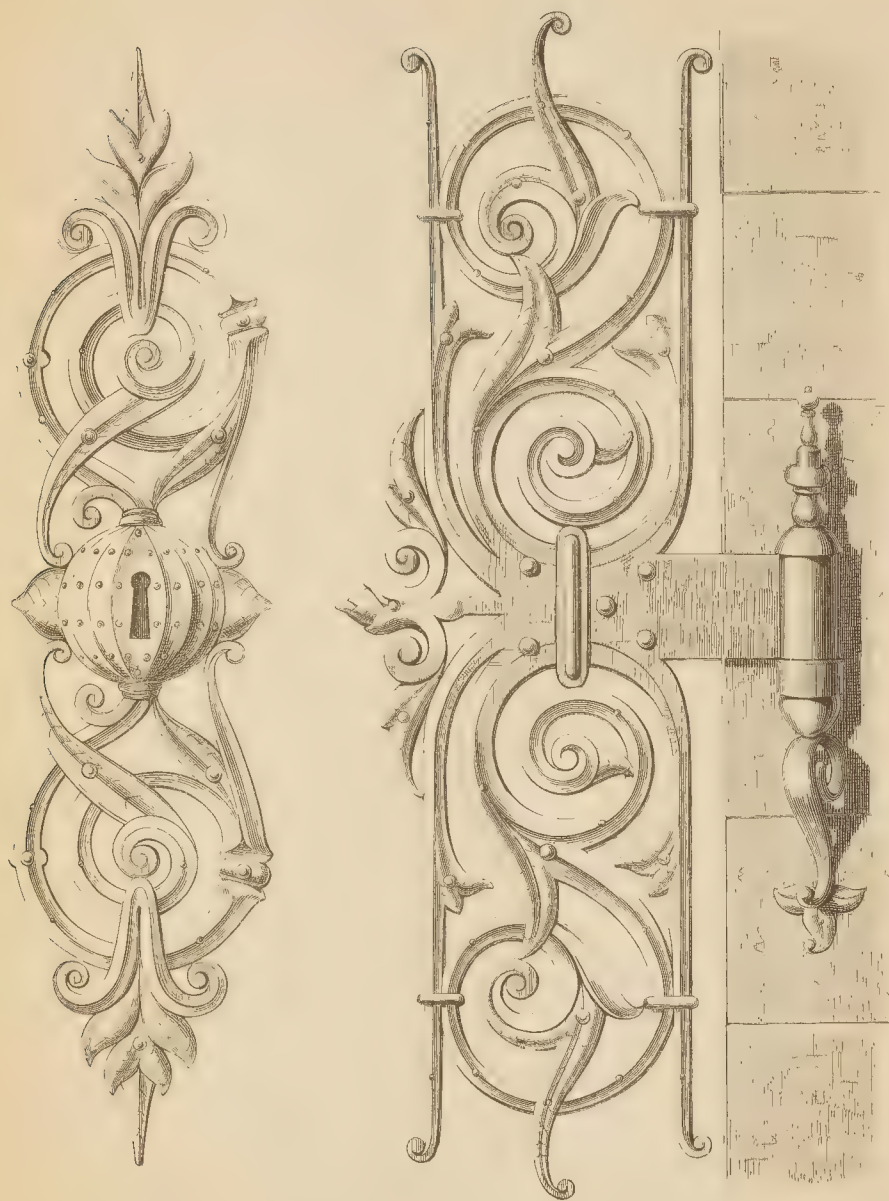
ULRICO HOEPLI
MILANO.

Posate e forbici nella R. Guardaroba di Dresda (sec. XVII).

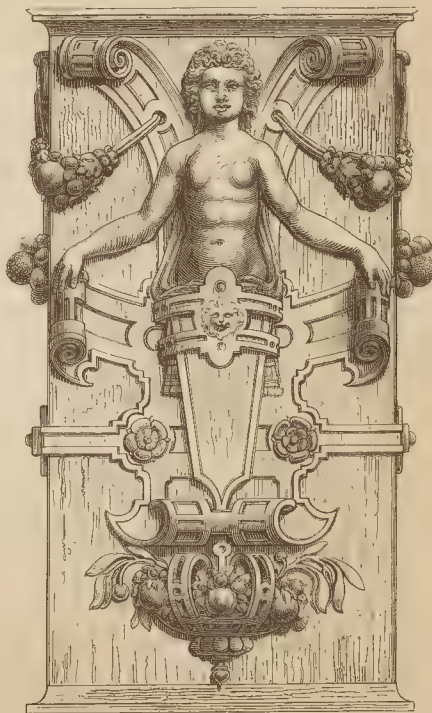
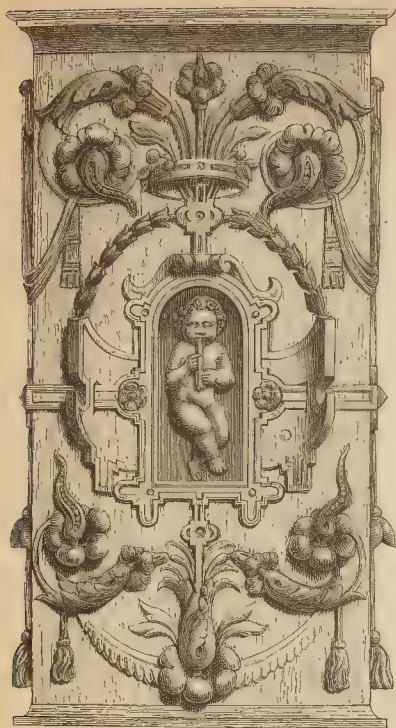
ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

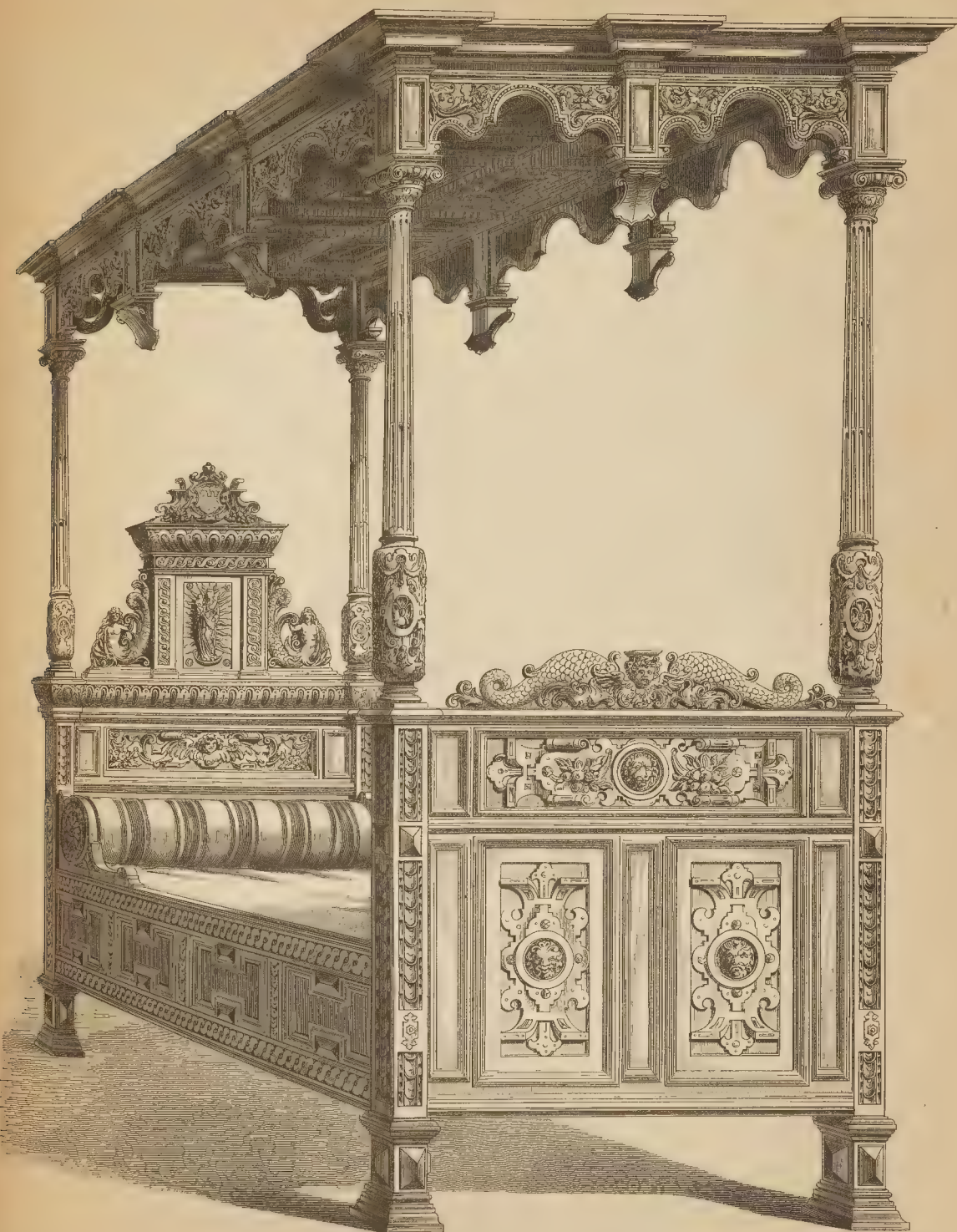
1. Battitoio in una casa di Stuttgart (sec. XVII). — 2. Imposta ferrata d'un armadio di stile tedesco.

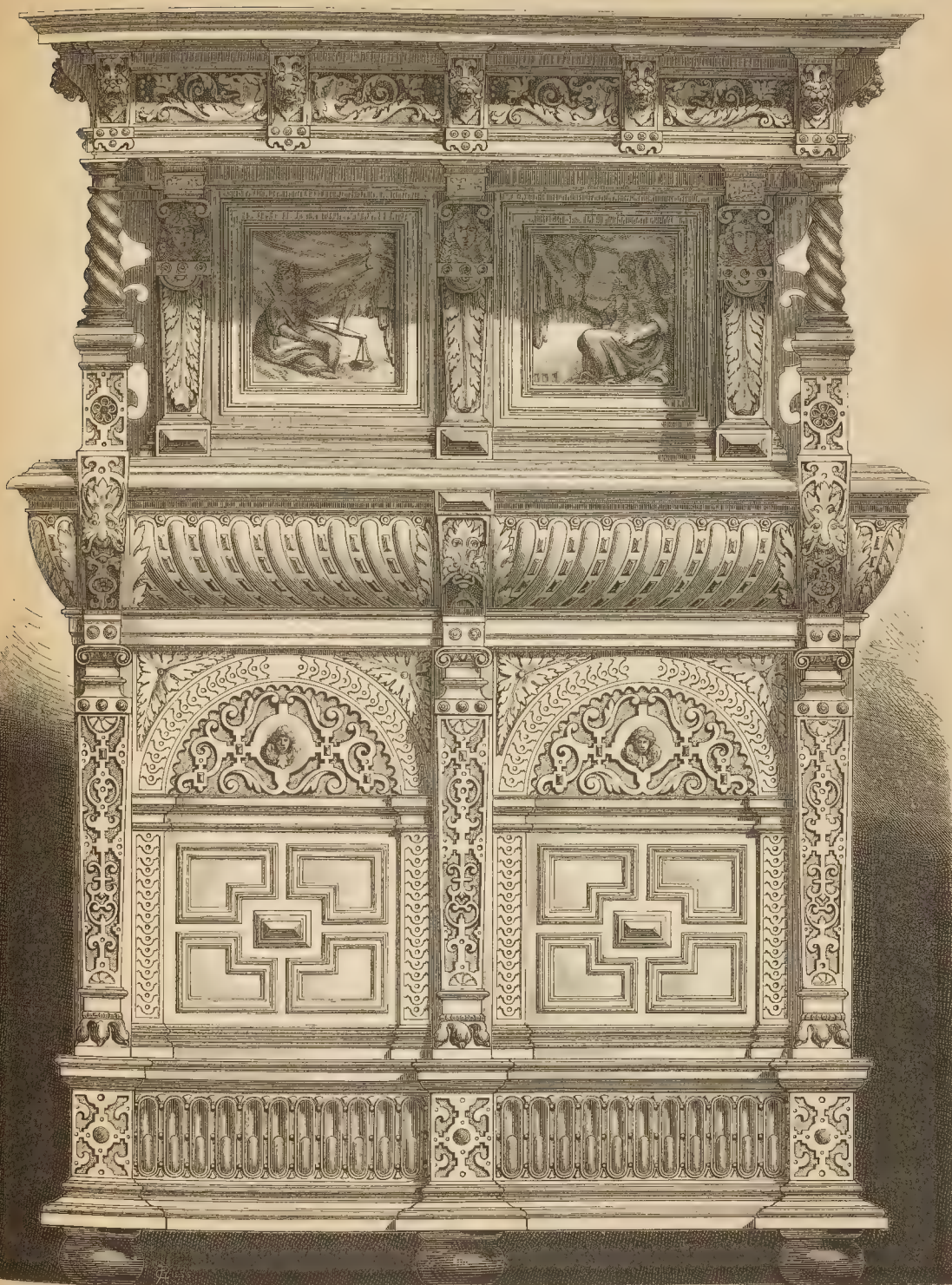
ULRICO HOEPLI
MILANO.

Piastra di serratura e cerniera di porta nel Palazzo Pubblico di Augusta (principio del sec. XVII).

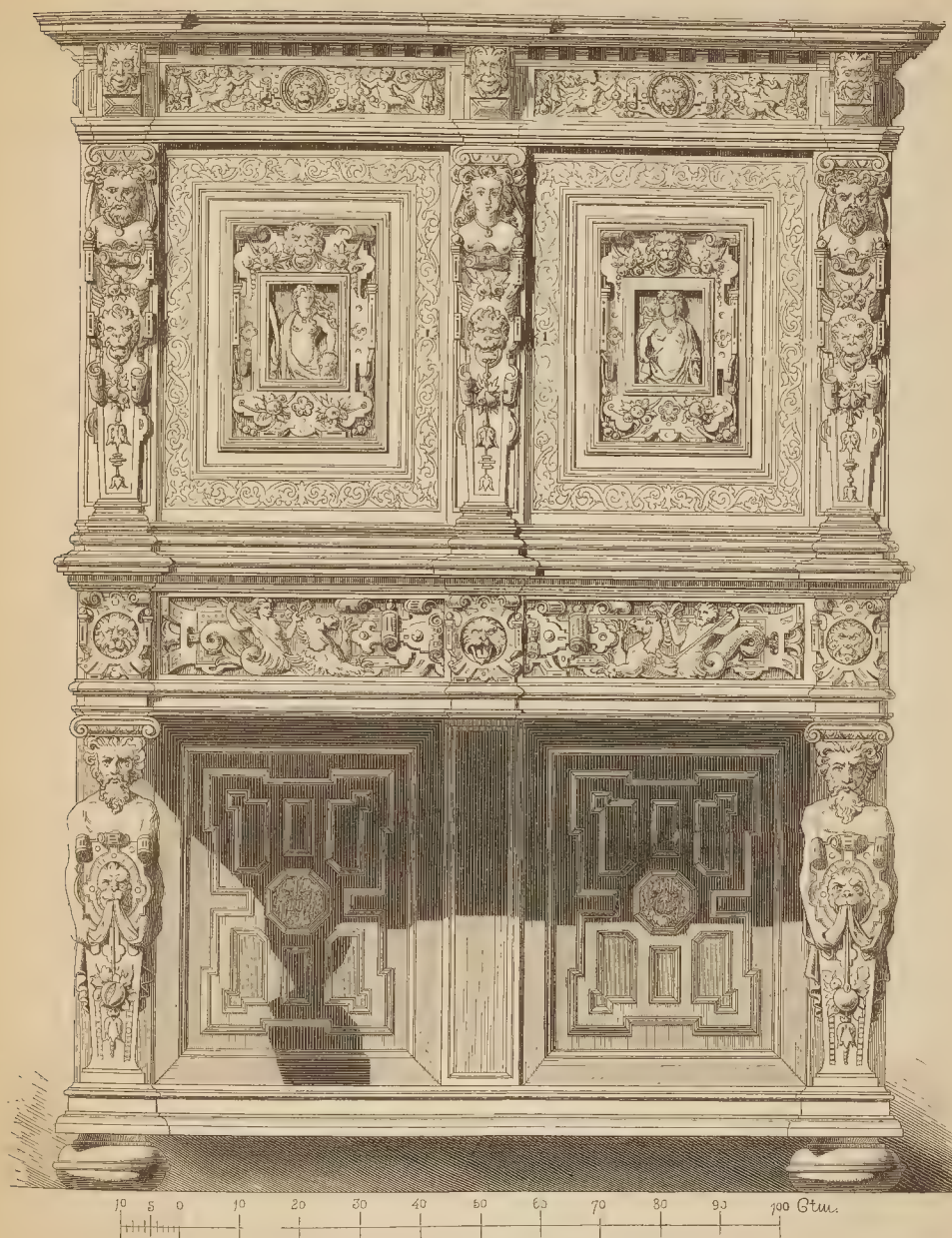
ULRICO HOEPLI
MILANO.

1—4. Ornamenti scolpiti in legno, nel Duomo di Mainz (sec. XVI).

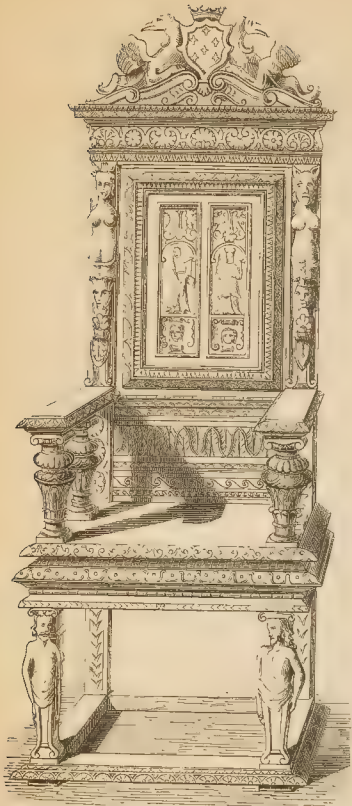
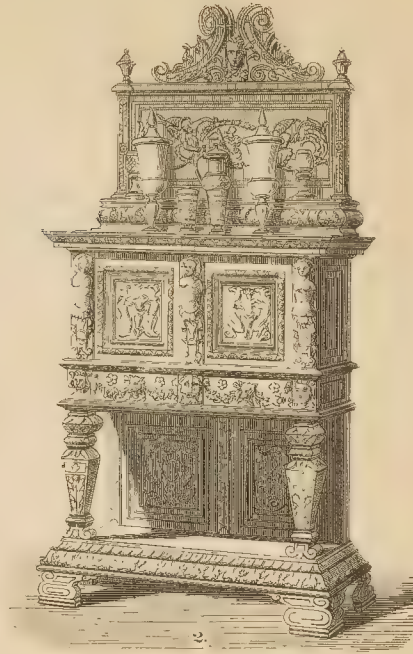
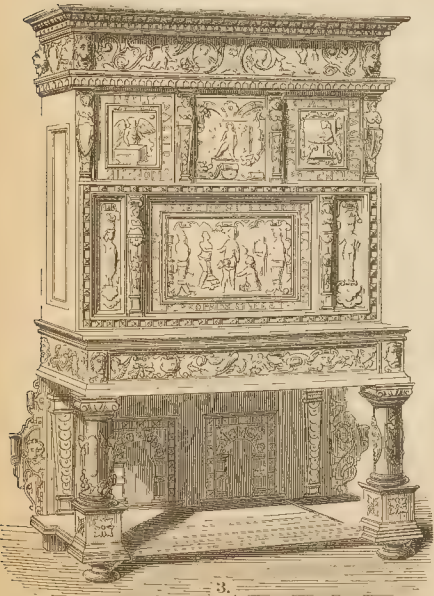
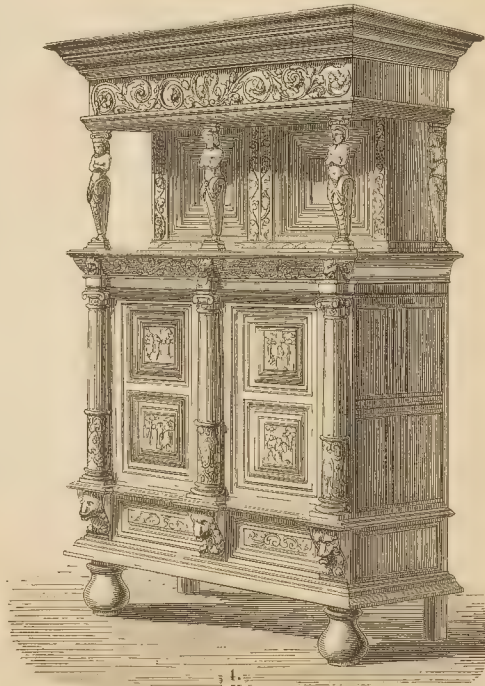
ULRICO HOEPLI
MILANO.

Ornamenti ad intaglio nel Museo nazionale bavarese di Monaco (sec. XVI).

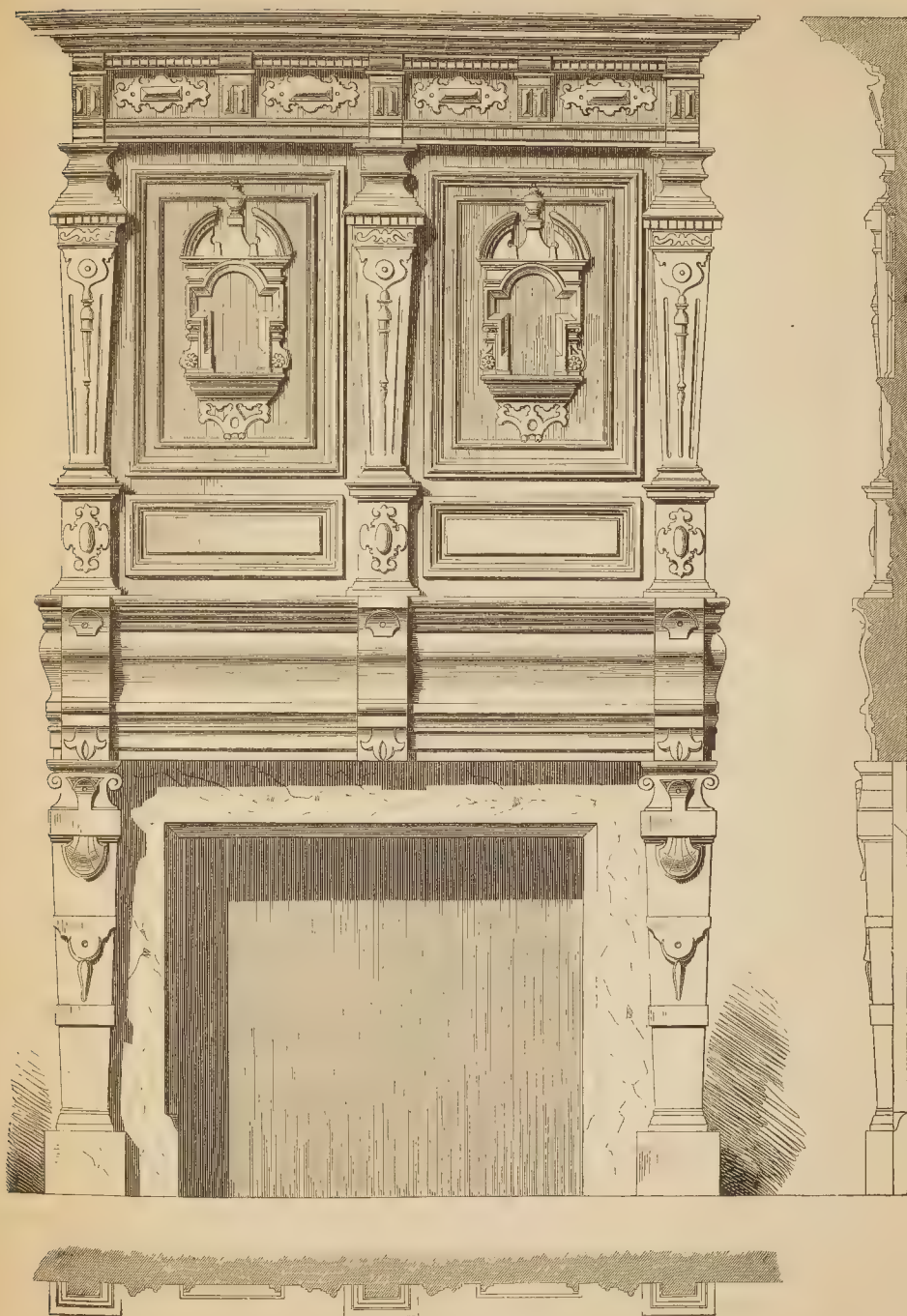
ULRICO HOEPLI
MILANO.

Letto a padiglione, di lavoro tedesco (sec. XVII).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Armadio nel Museo tedesco d'arte industriale a Berlino (principio del sec. XVII).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Mobile di lavoro tedesco.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

3.

4.

1. Seggiola (sec. XVI). — 2—4. Mobili nel Museo austriaco di Vienna.

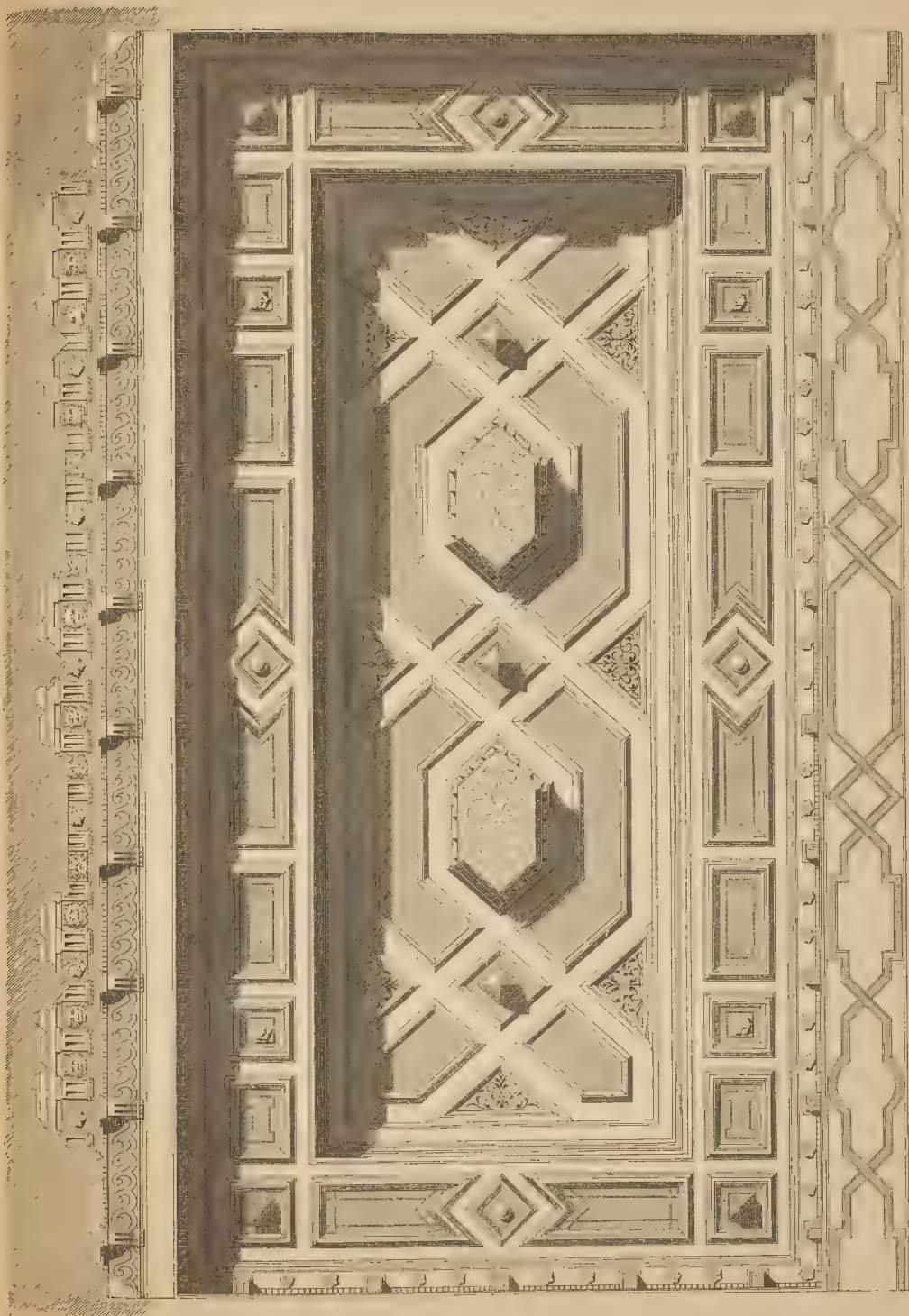
ULRICO HOEPLI
MILANO.

Ornamento di camino in legno di quercia, in una vecchia casa di Lime Street a Londra (sec. XVI).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

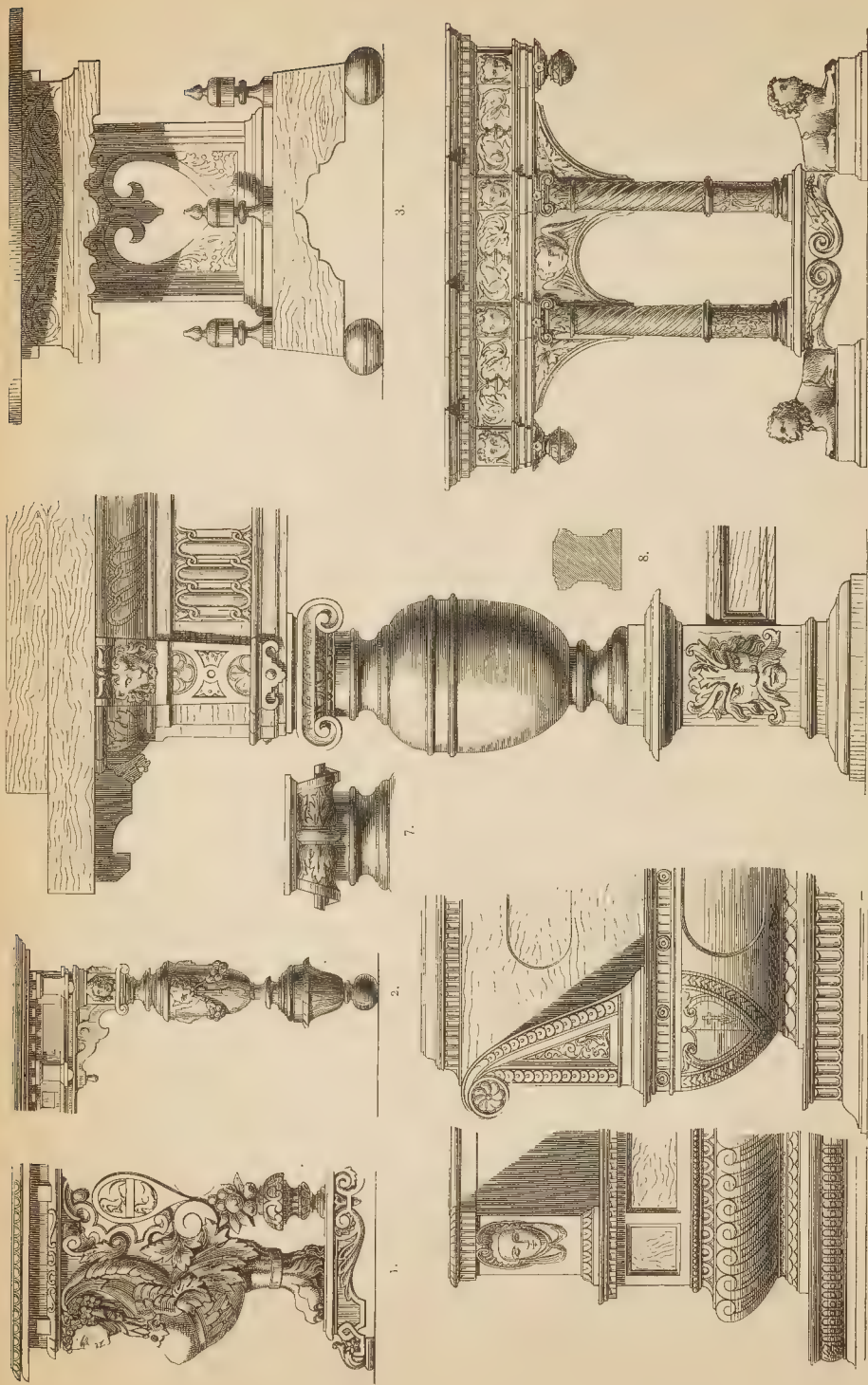
1. Formella intagliata in legno nella bussola d'una porta del Palazzo di Città in Oudenarde nel Belgio (sec. XVI).
2. Ornamento intagliato di stile tedesco (sec. XVI).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Soffitto in legno a Quedlinburg (1560).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

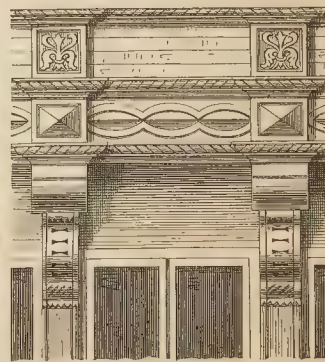
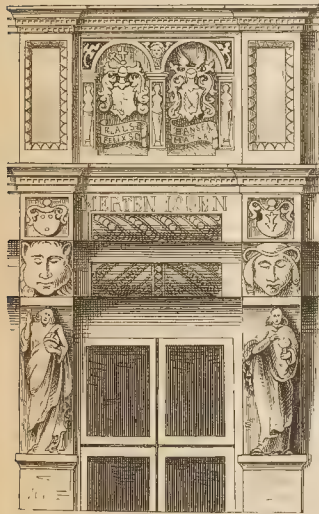
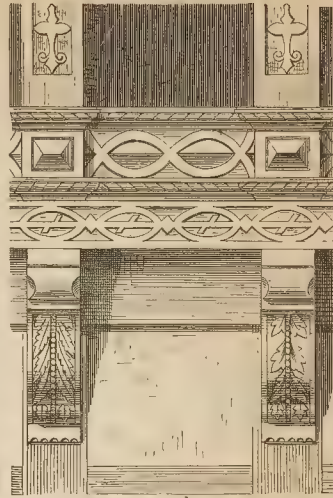
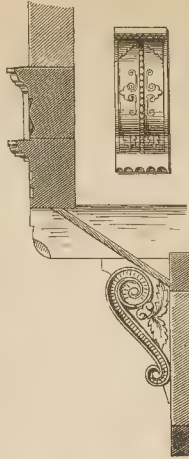
Formelle intarsiate nel Coro di Santa Maria Maddalena in Breslavia (sec. XVI).

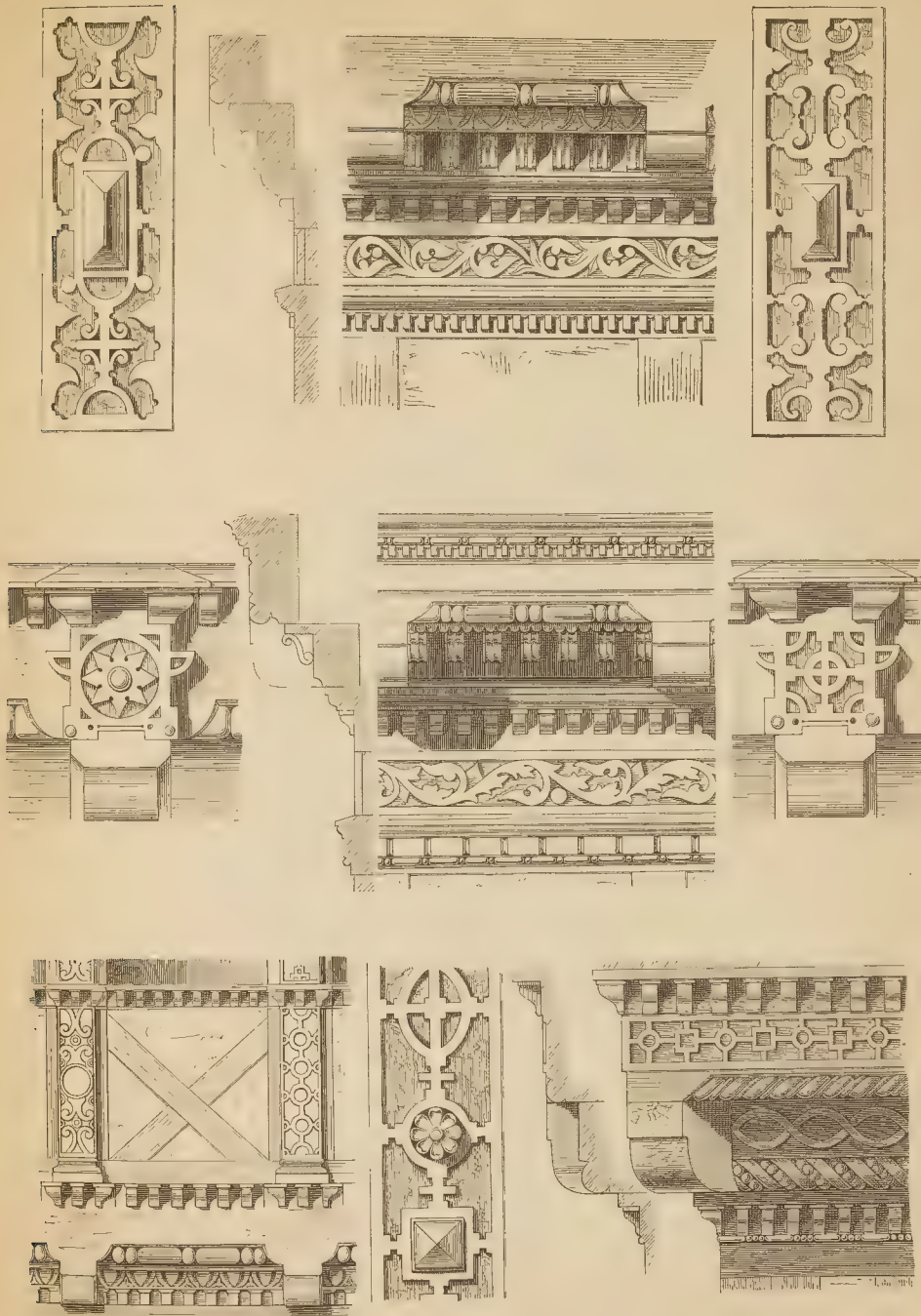
ULRICO HOEPLI
MILANO.

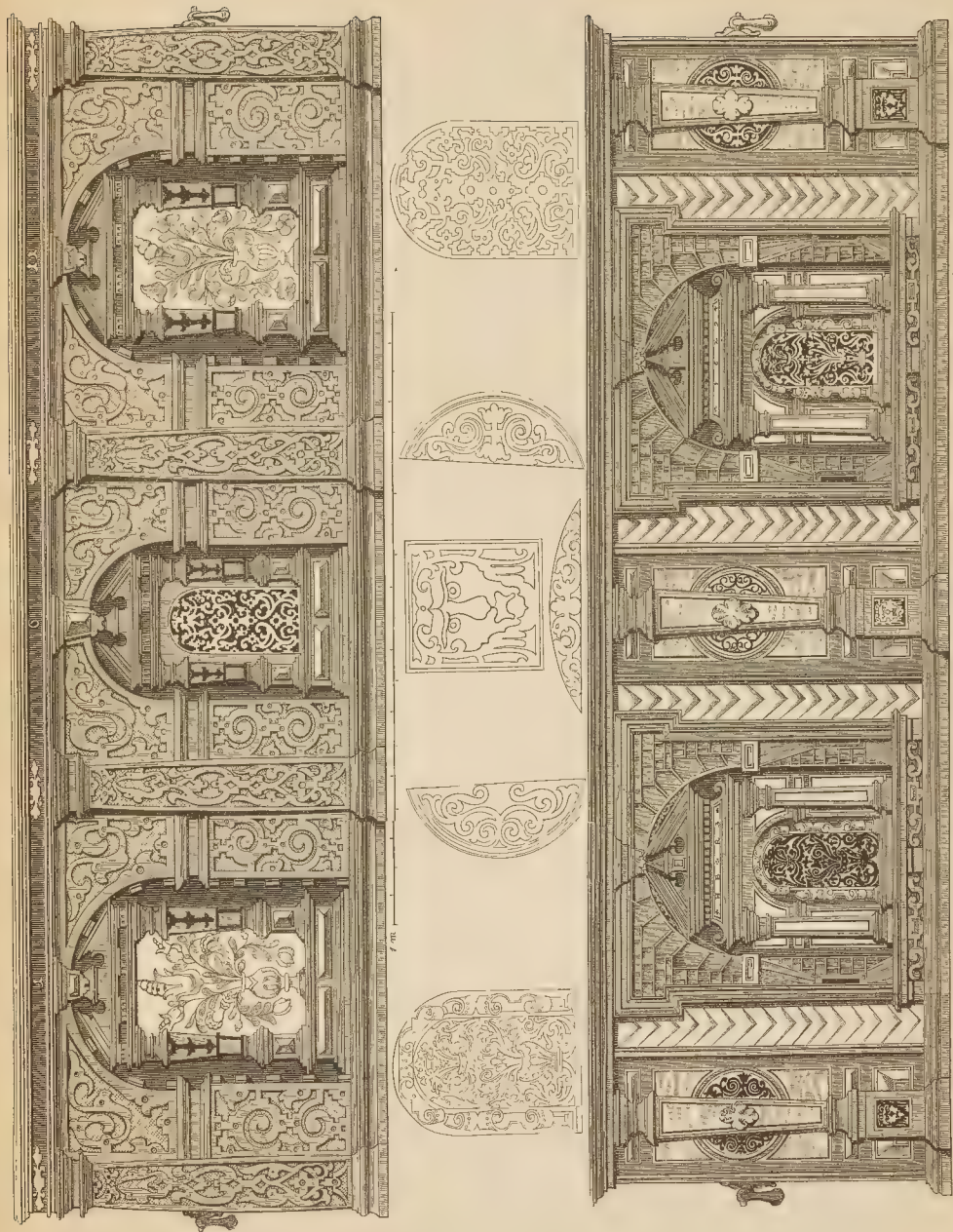
1. 2. 7. 3. 8. 4. 5. 6. 9.

1. 2. Piedi di tavole. — 3. Tavola di stile ungherese. — 4. 5. Panche da sedere, nel Museo al Palazzo del Bargello in Firenze.
6—8. Tavola nello Spedale di S. Giovanni a Bruges (1624). — 9. Tavola nella Cattedrale di S. Salvatore a Bruges.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

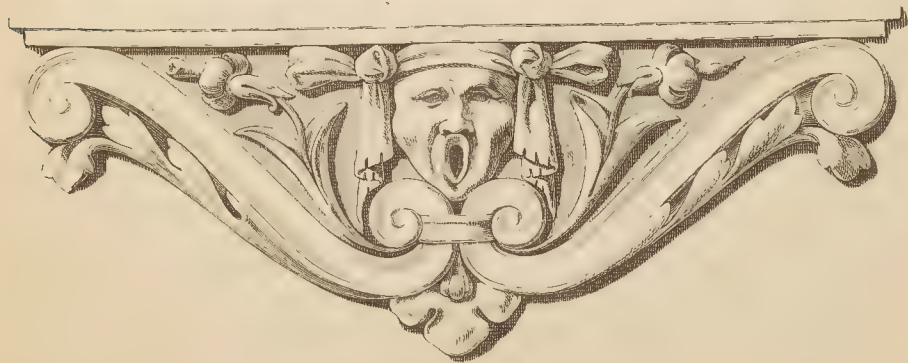
Ornamenti e dettagli architettonici in legno, tratti da edificii di Braunschweig, Halberstadt e Höxter (1530—1575).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Dettagli di architettura in legno tratti da edificii di Braunschweig, Halberstadt e Höxter (fine del sec. XVI, prima metà del seguente).

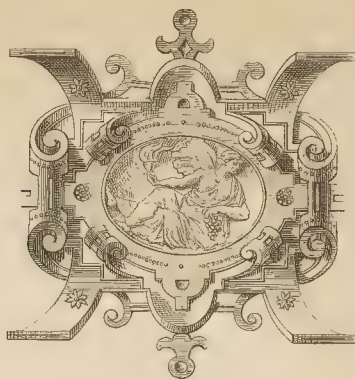
ULRICO HOEPLI
MILANO.

Dettagli ed ornamenti di case in legno ad Halberstadt (sec. XVII).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Cofano di legno nella Collezione Gugler a Zurigo (1611).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

1. Formella di porta in Dinkelsbühl. — 2. Mensola nel Belvedere di Praga.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1. 2.

3.

4.

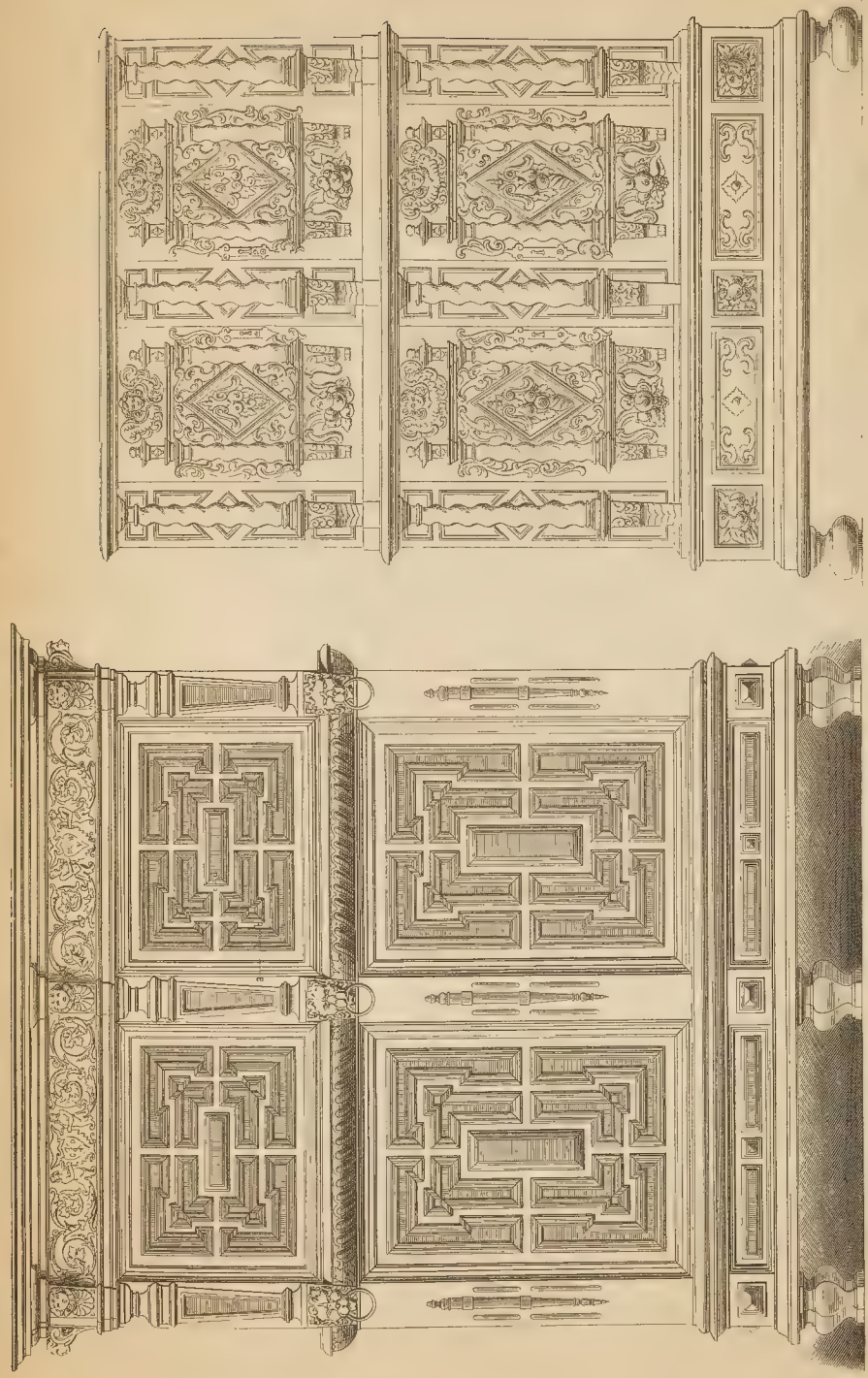
1. 2. Targhe negli scomparti di uno stipo del Museo Nazionale di Monaco. Opera olandese. — 3. Riquadro intarsiato (sec. XVI). — 4. Formella di un sedile nel Museo germanico di Norimberga (sec. XVI).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Lavoro di avorio intarsiato sull' ebano (sec. XVII).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

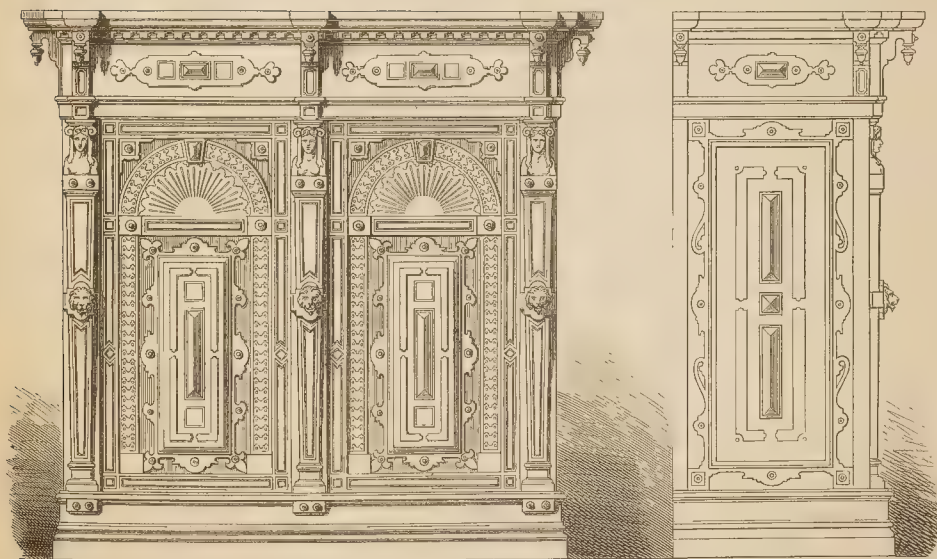
Intarsiatura ne' sedili del coro di Sa. Catterina in Kremnitz d'Ungheria (1620).

ULRICO HOEPLI
MILANO

1.

2.

1. Armadio nel Museo Industriale di Berlino, opera del Rinascimento tedesco. — 2. Armadio della fine del sec. XVII.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

1. Ornamento di una formella di porta nella chiesa di Nördlingen (principio del sec. XVII). — 2. Mobile in legno di quercia, nel Museo di Kensington a Londra (principio del sec. XVII).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

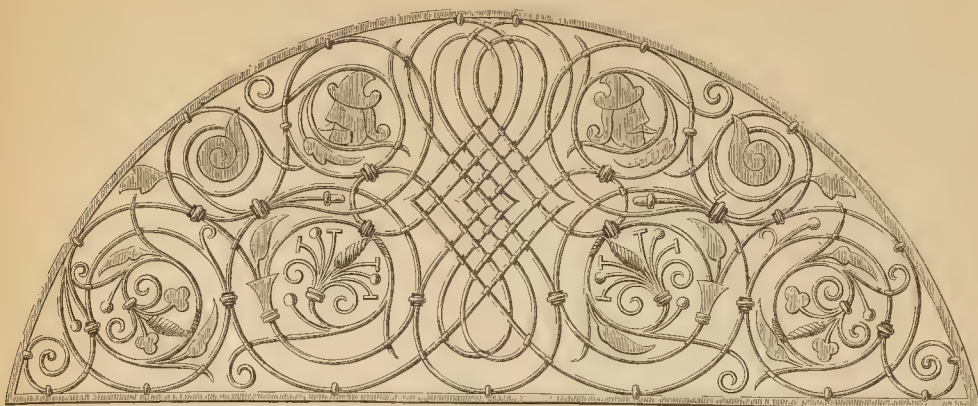
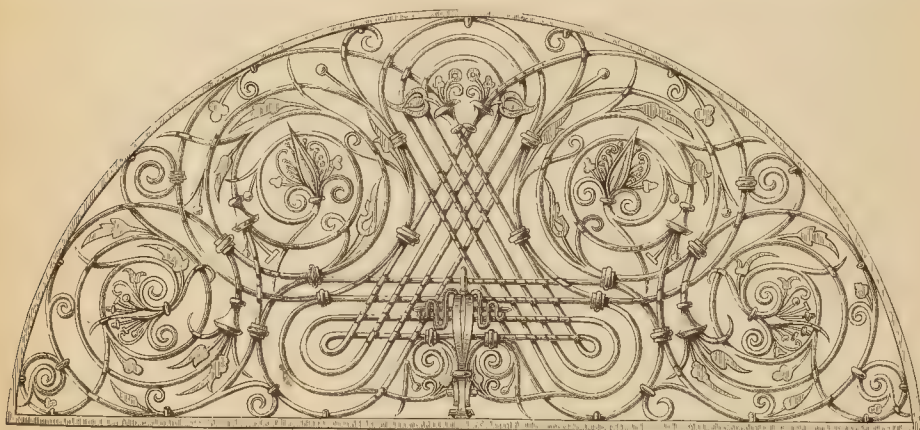
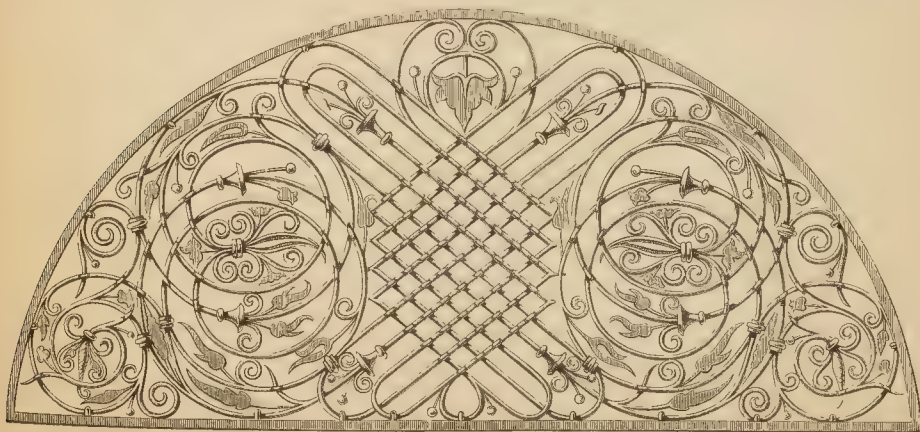
Cancello in ferro battuto in una casa di Ratisbona (cominciamento del sec. XVI). — 2. Inferriata di finestra in ferro battuto, a Bolzano (sec. XVI).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

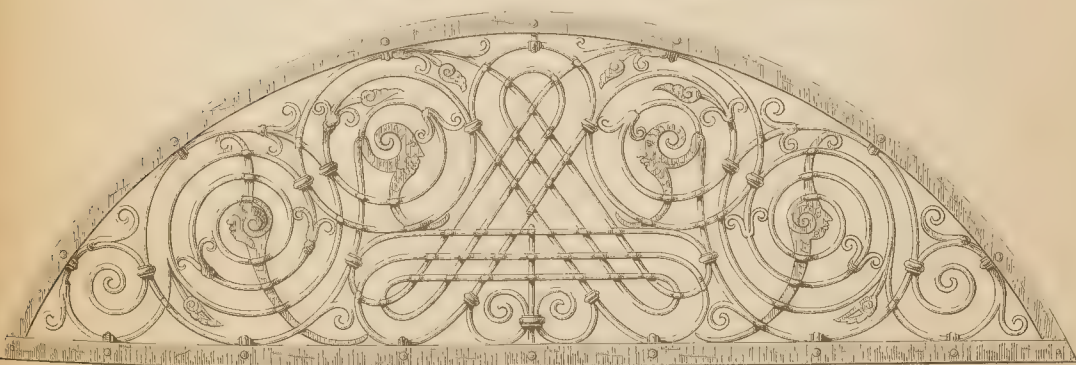
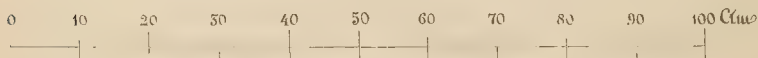
2.

1. Inferriata di finestra in Eperies d'Ungheria (sec. XVI). — 2. Inferriata a Salzburg (prima metà del sec. XVII).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

3.

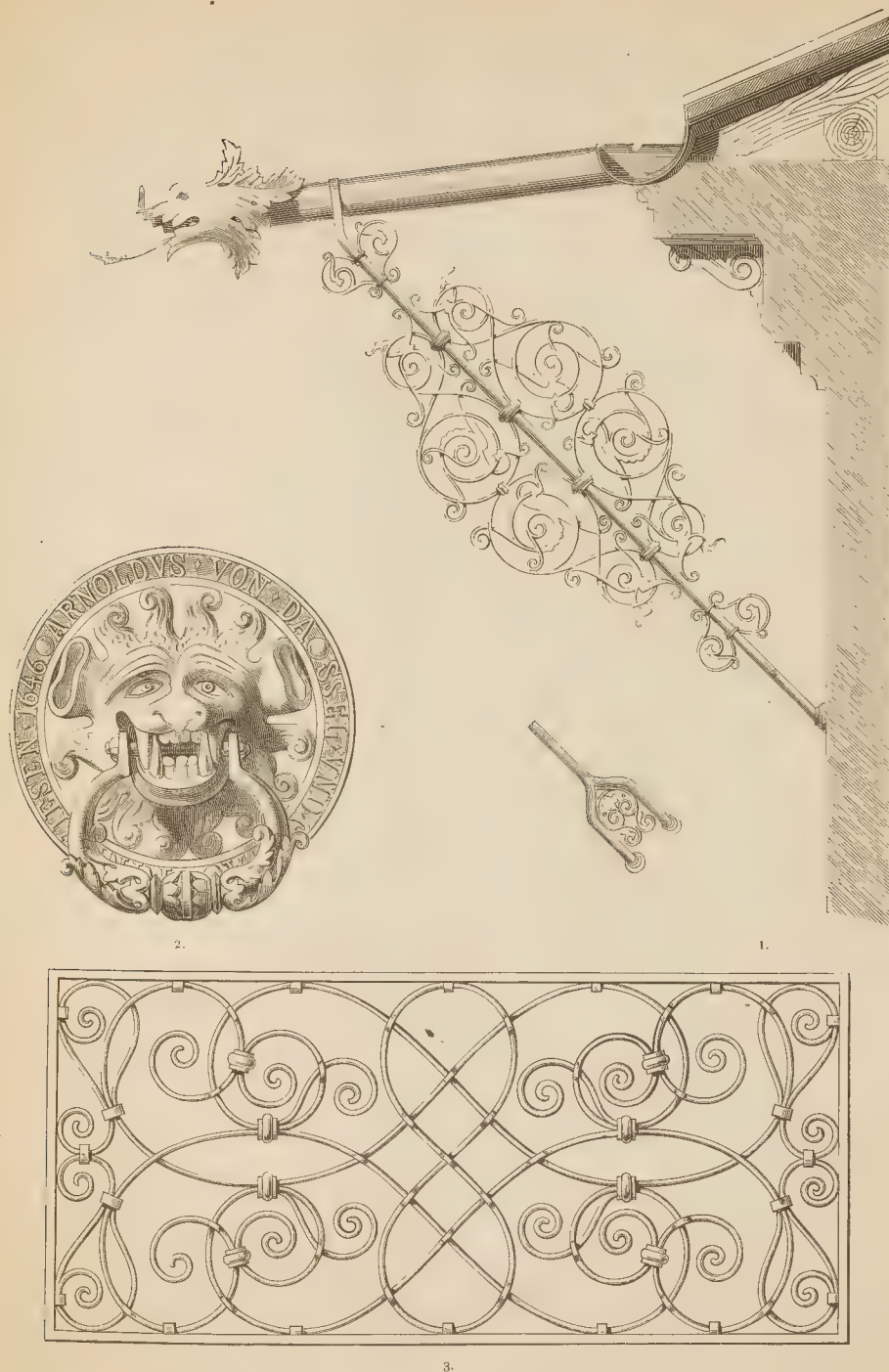
1. 2. 3. Lunette in ferro battuto a Norimberga (sec. XVII).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

0 10 20 30 40 50 60 70 80 90 100 Ctm

Inferriate di lunette in ferro battuto, a Norimberga (sec. XVI).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

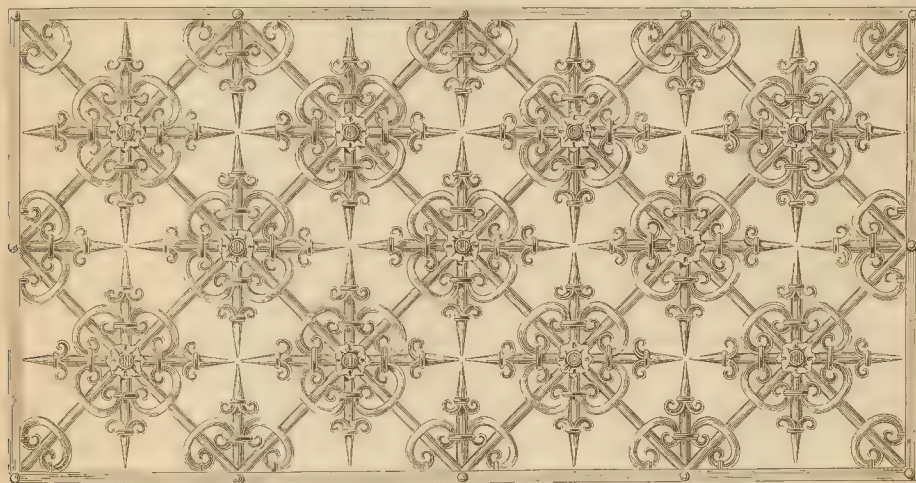
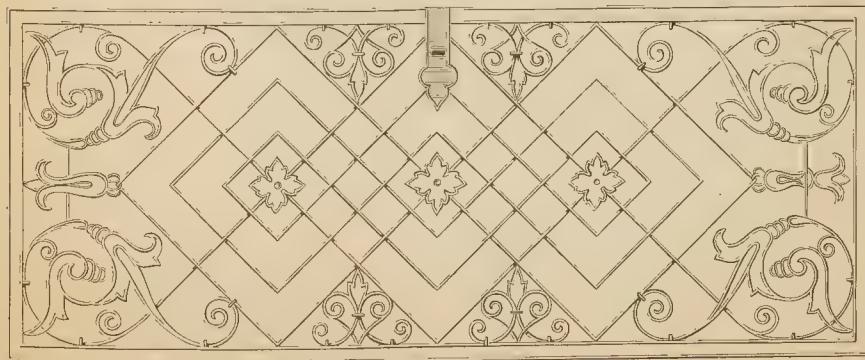
2. 1.

3.

1. Canale di grondaia nel vecchio Castello di Stuttgart. — 2. Battitoio di bronzo nella Chiesa di Wolfenbüttel (1646).
3. Inferriata nella Chiesa di S. Biagio a Mühlhausen (1640).

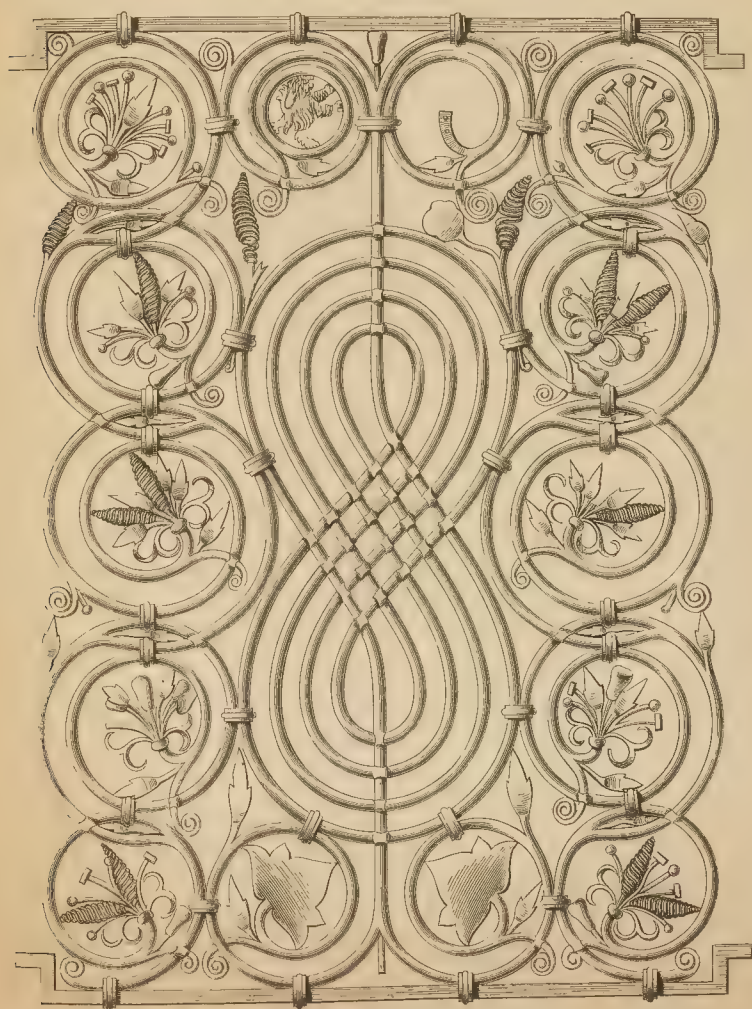
ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

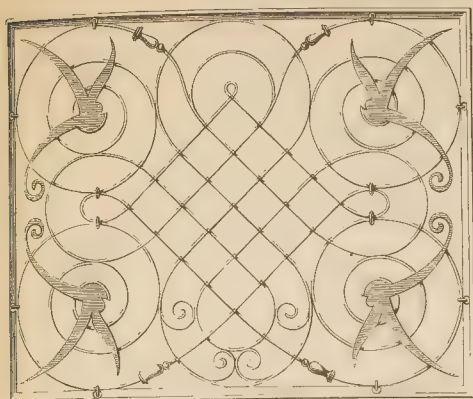
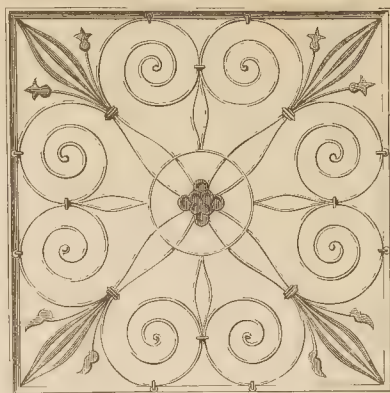
2.

3.

1. Lunetta in ferro battuto, in una torre di Kaschau d'Ungheria (sec. XVI). — 2. Cancello in ferro battuto, nel vecchio castello di Stuttgart (sec. XVI). — 3. Inferriata in Salzburg (sec. XVII).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2

1. Lunetta in ferro battuto tolta da un edificio di Francoforte sul Meno (sec. XVII). — 2. Cancello in ferro battuto nel duomo di Braunschweig.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2

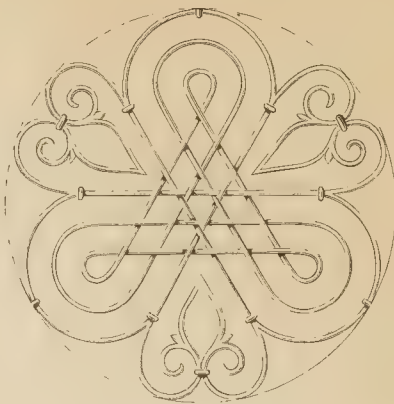
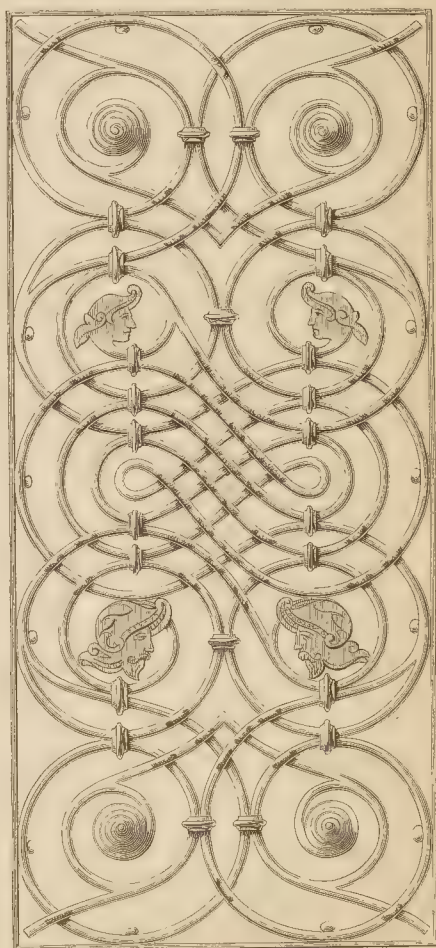
3.

. 2. Inferriate da parapetto nel Reale Castello di Dresda (sec. XVII). — 3. Cancello in ferro battuto, nel Duomo di Praga (sec. XVII.)

Cancello di ferro battuto, in un edificio di Praga.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

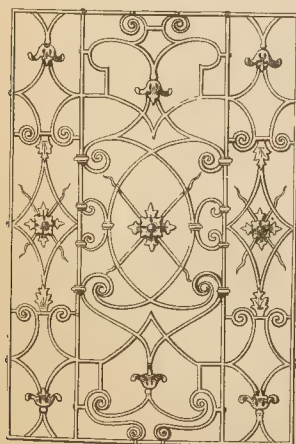
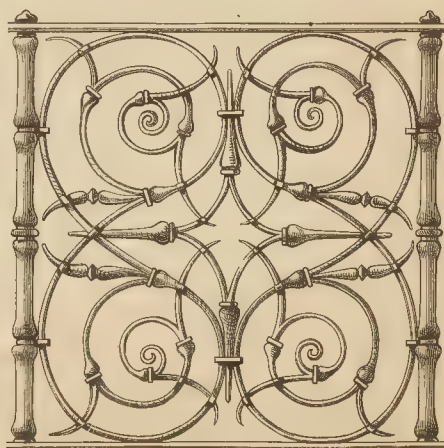
2.

1.

3.

1. Ringhiere di scala in una casa di Francoforte sul Meno. — 2. Inferriata rotonda nella Chiesa di S. Salvatore a Praga. — 3. Inferriata di finestra nella Canonica della Chiesa di S. Dionigi ad Esslingen.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

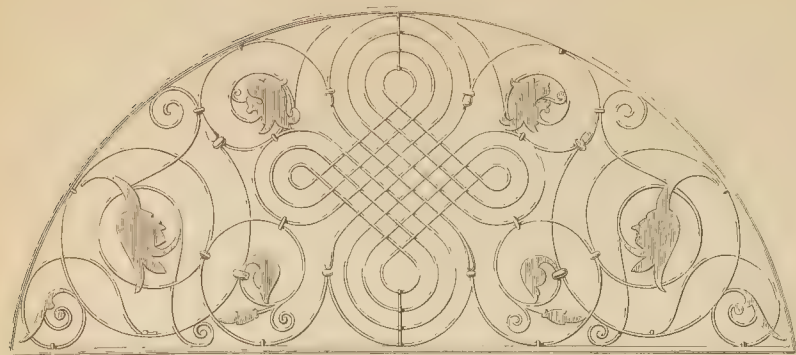
1. 2.

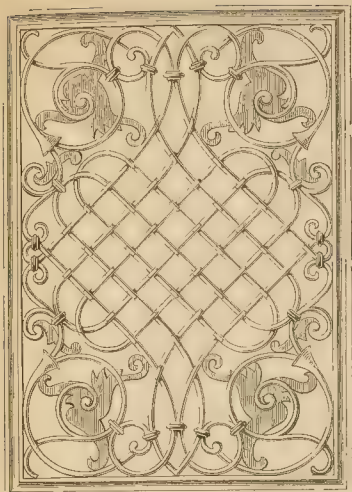
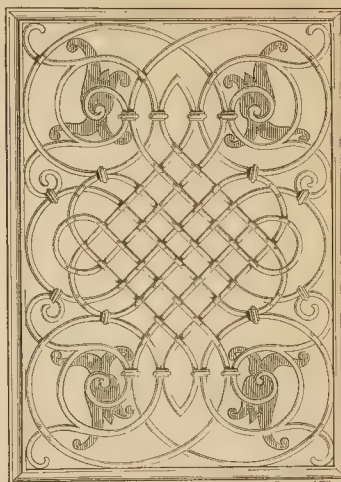
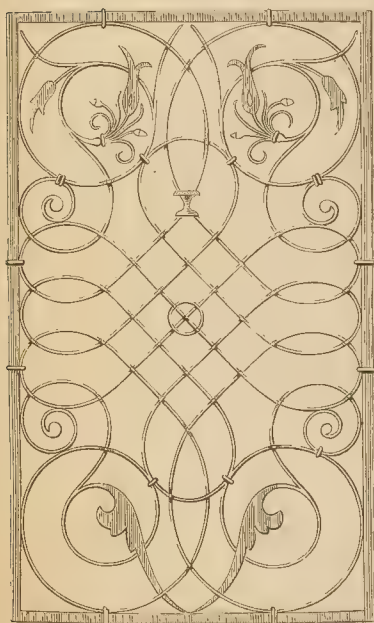
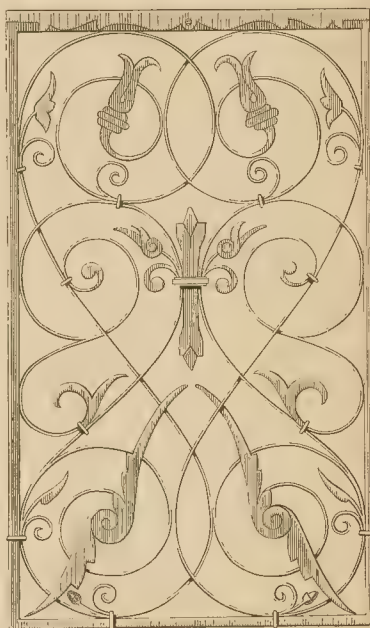
3. 4.

1. Cancello nella Chiesa di S. Maria a Danzig (1620). — 2. Cancello in una Chiesa di Praga (1680). — 3. Cancello nel Palazzo Pubblico di Praga (1680). — 4. Cancello nella Torre rotonda di Kopenhagen (1643).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

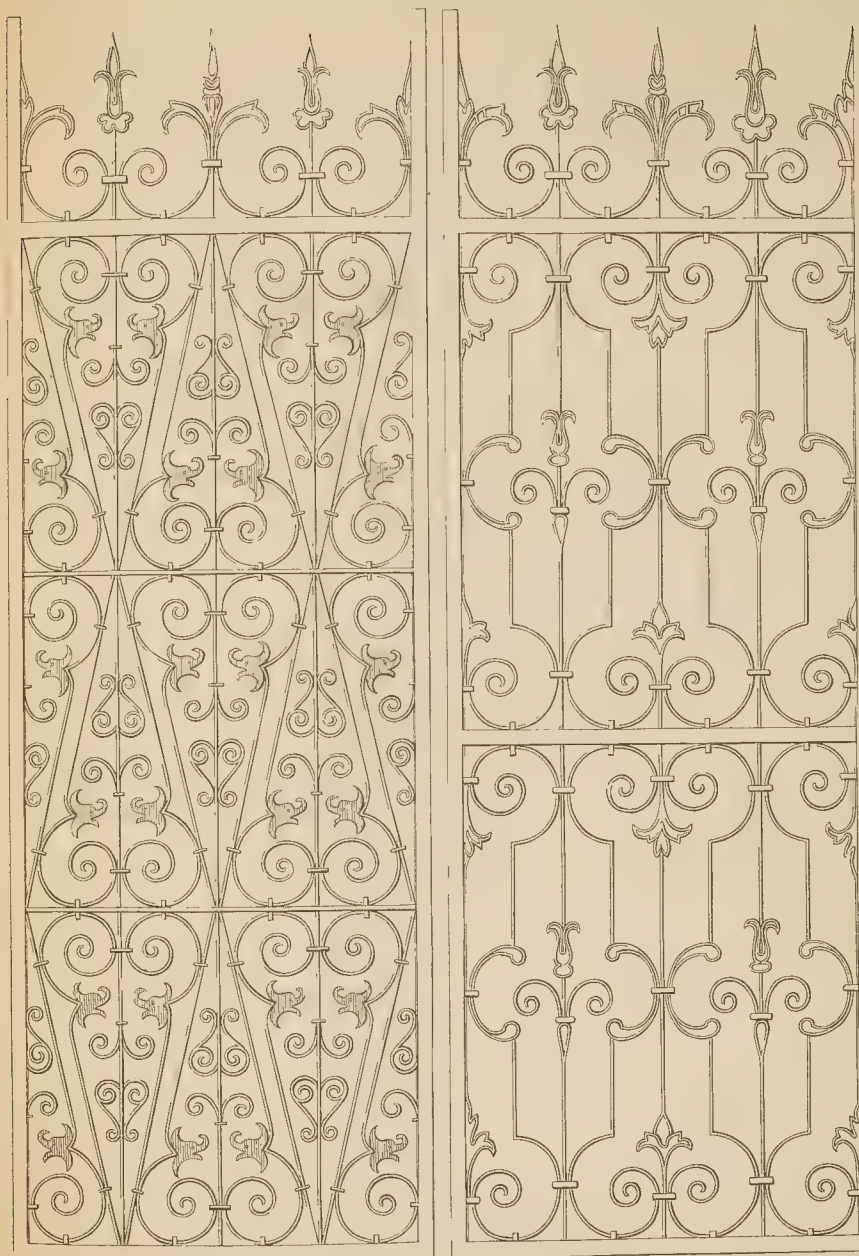
1.

2.

3.

1. Lunetta in ferro battuto, a Praga (sec. XVII). — 2. Inferriata al Ponte dei Greci in Venezia. — 3. Lunetta in ferro battuto, a Salzburg (sec. XVII).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1. 2.

3. 4.

1—2. Inferriate in una Cappella sepolcrale della Chiesa di Sta. Maria a Lübeck (metà del sec. XVII). —
3—4. Inferriate nel Collegio Strahor a Praga.

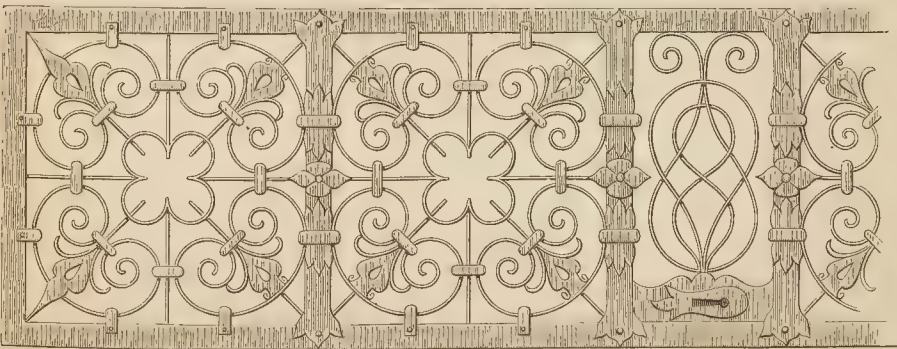
ULRICO HOEPLI
MILANO.

Cancelli in ferro battuto, eseguiti dal maestro Giorgio Klain a Salzburg (prima metà del sec. XVII).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Cancelli di ferro battuto in Salzburg (sec. XVII).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

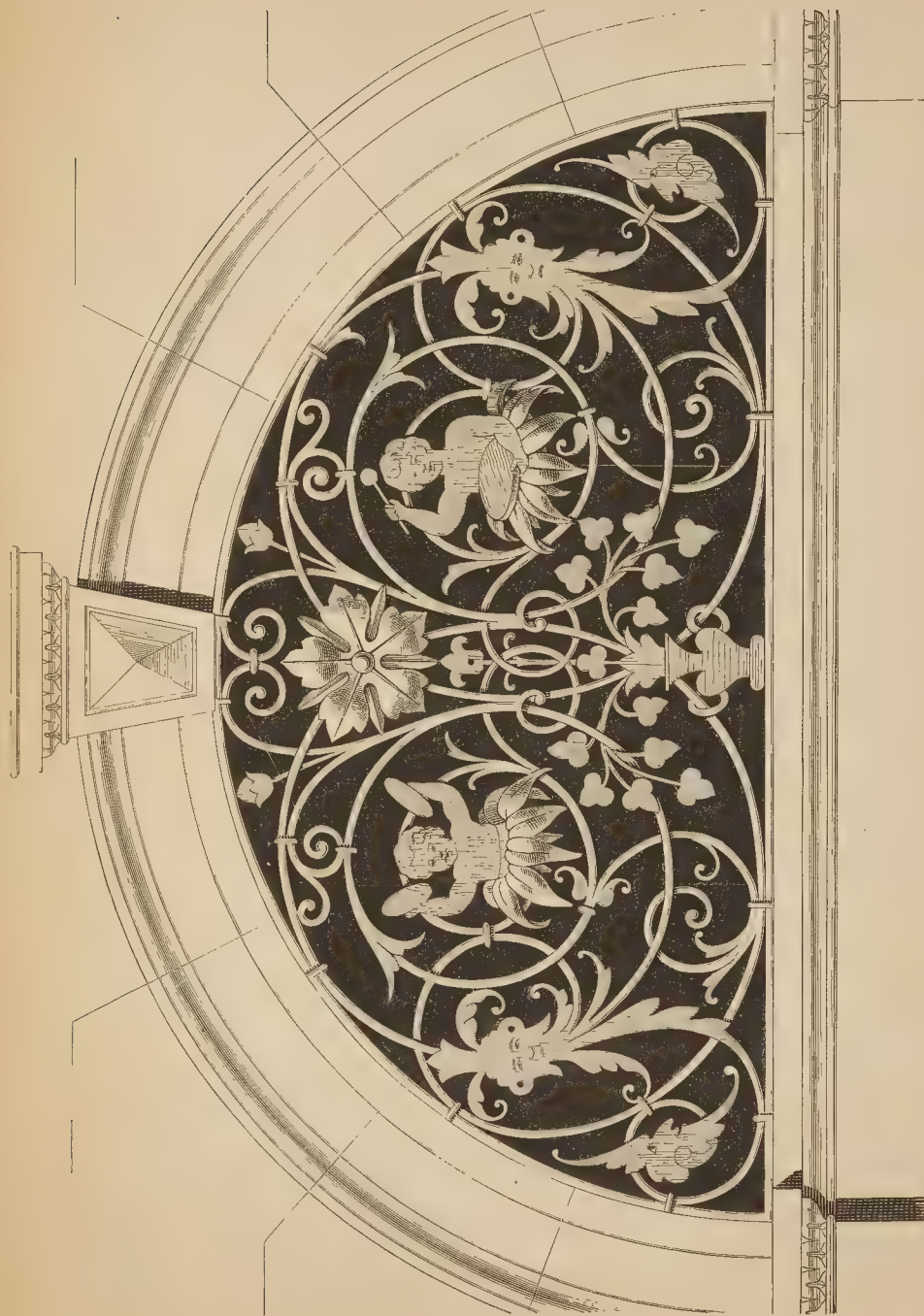
Inferriate in un cortile di Stuttgart (sec. XVII).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Opere in ferro battuto a Salzburg (prima metà del sec. XVII).

Cancelli in ferro battuto, opere di maestro Giorgio Klain a Salzburg (prima metà del sec. XVII).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

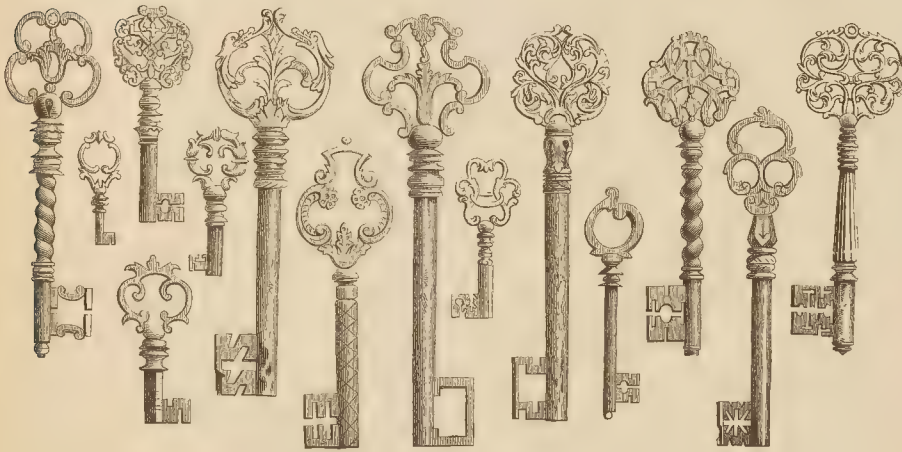
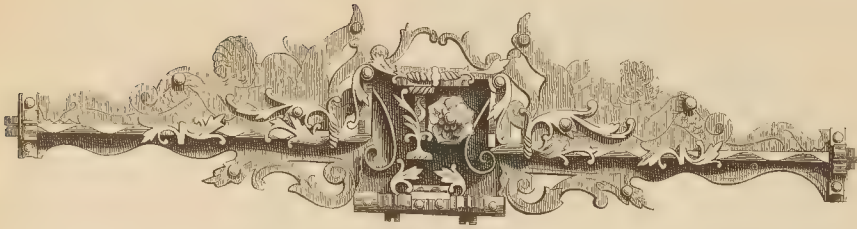
Insegna in ferro battuto nell' Albergo del *Lupo grigio* a Ratisbona.

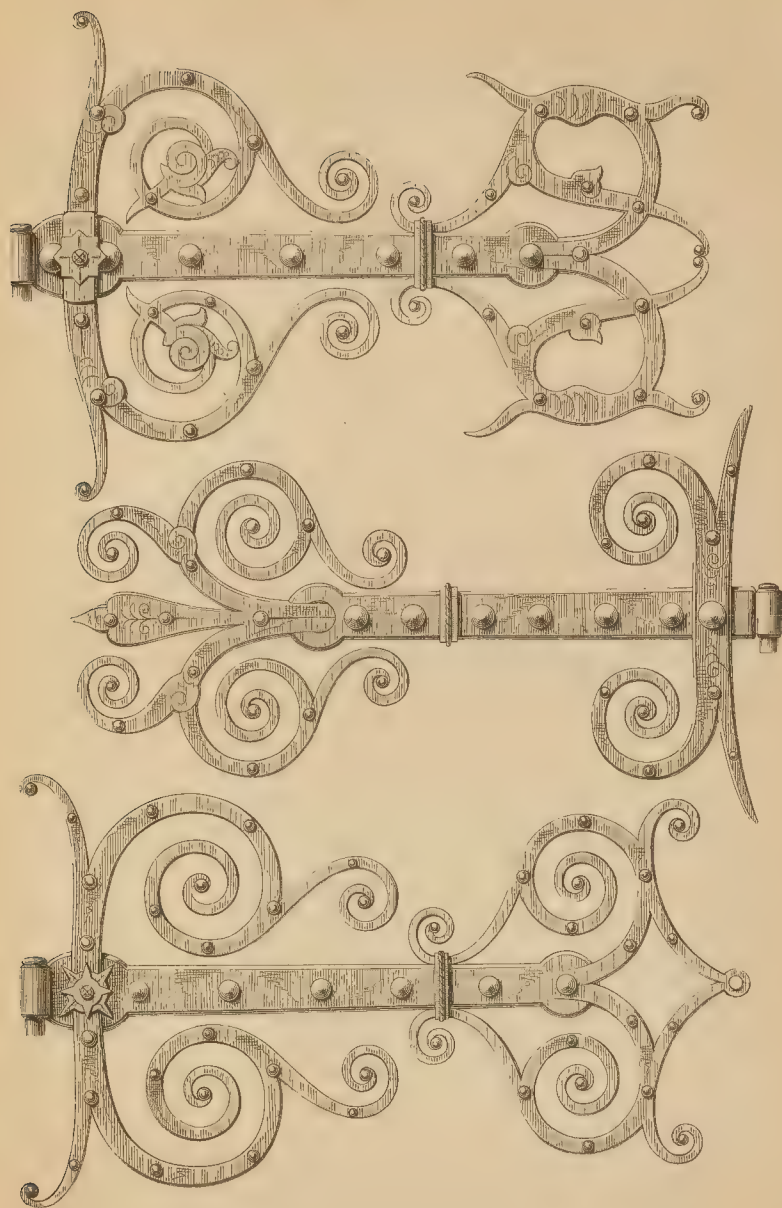
ULRICO HOEPLI
MILANO.

Inferriata nella lunetta d'una porta a Bolzano.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

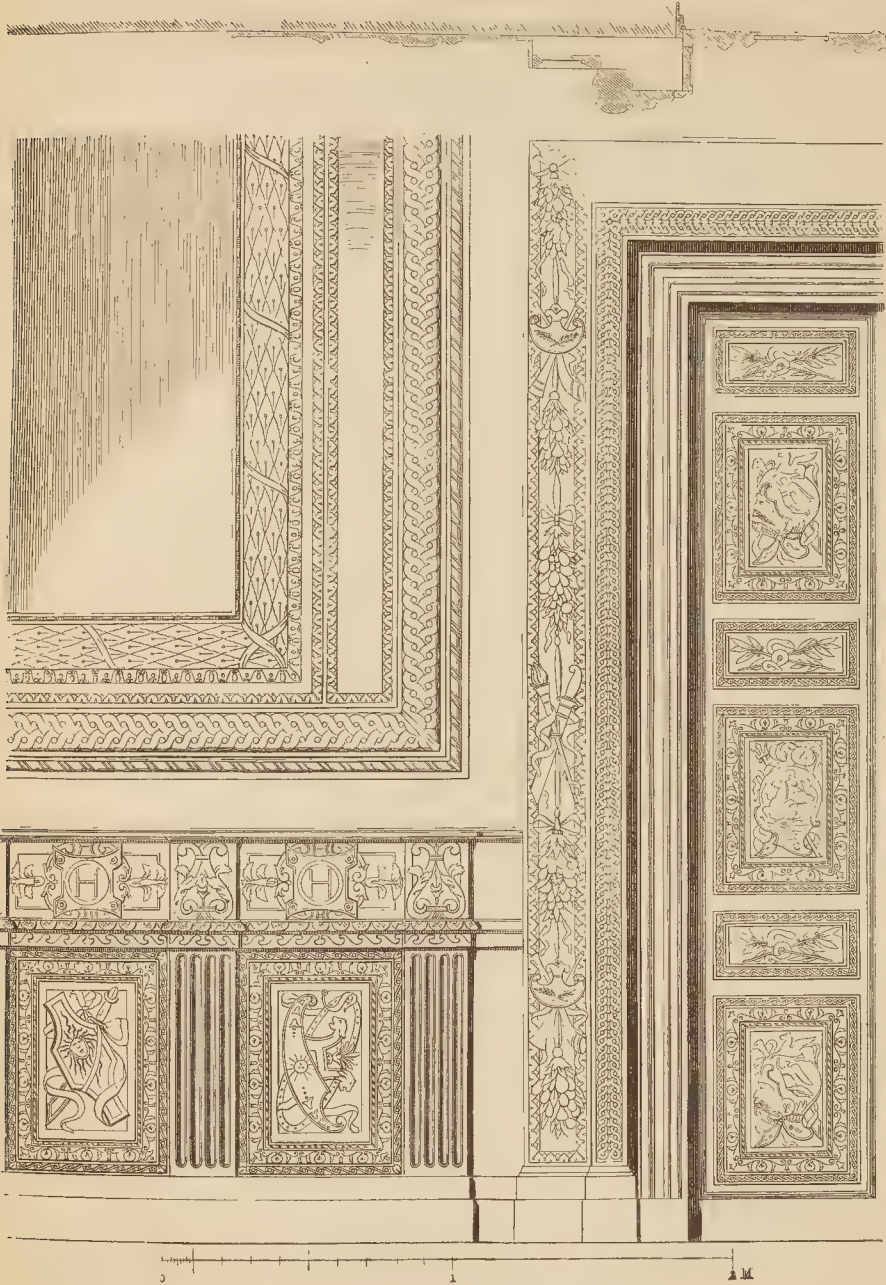
Cancello in ferro battuto, posto all' ingresso del giardino del Belvedere a Vienna (sec. XVII).

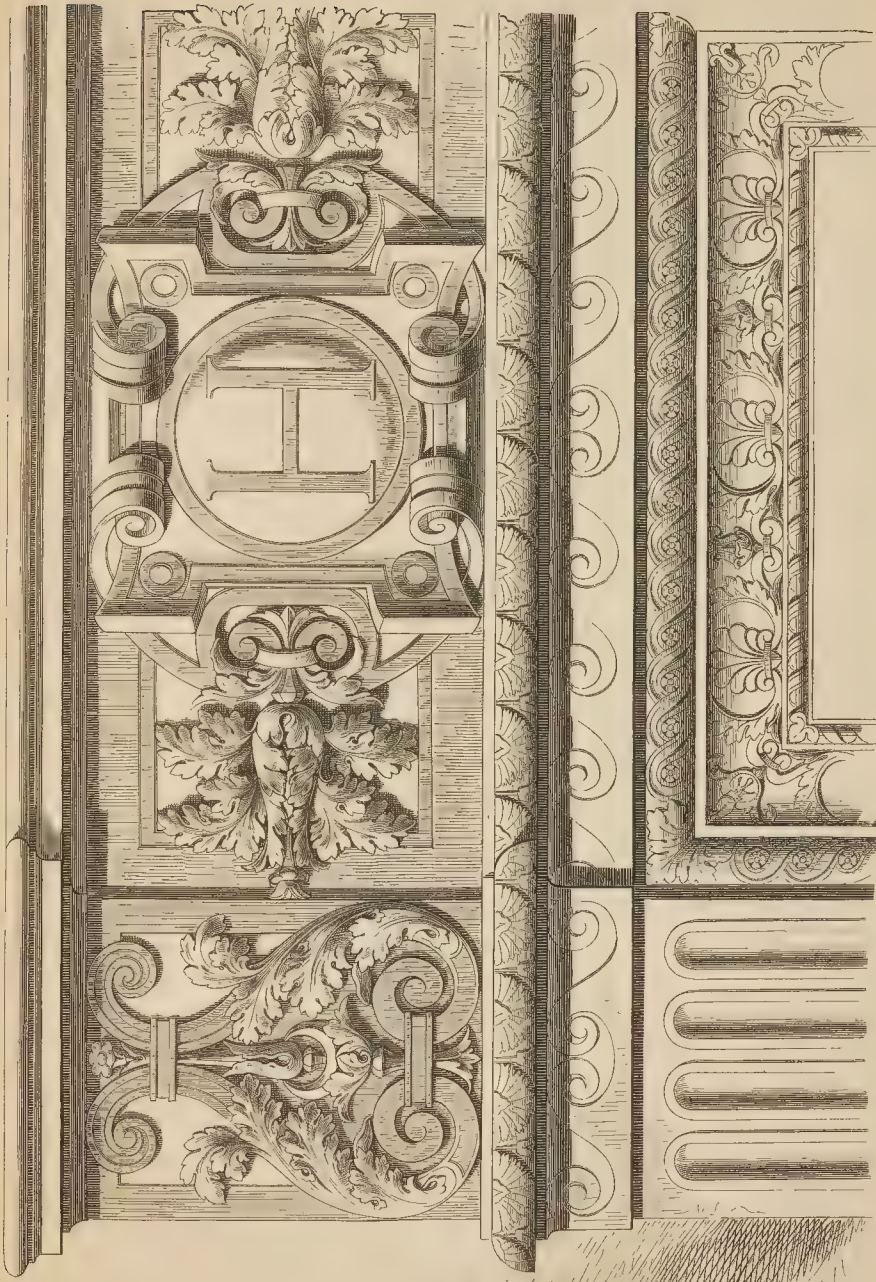
ULRICO HOEPLI
MILANO.

10 Ctmtr.

Chiavi e piastra di serratura nello stile del Rinascimento tedesco.

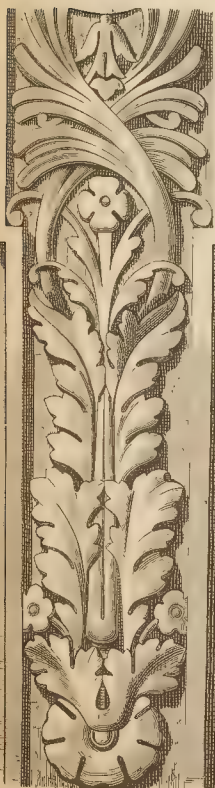
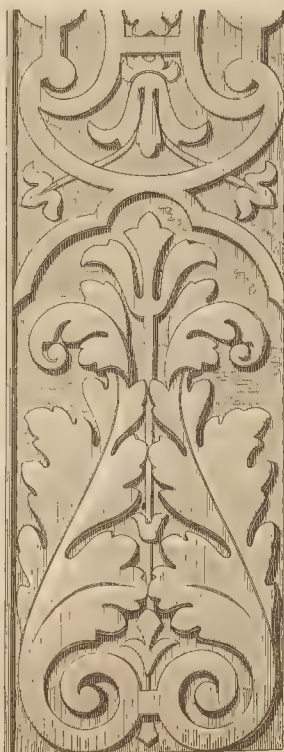
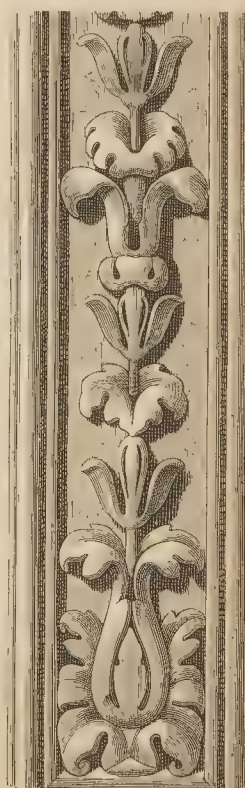
ULRICO HOEPLI
MILANO.

Ornamenti in ferro battuto nella porta della vecchia Mercanzia in Zurigo (principio del sec. XVII).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

0 1 2 M

Porta e parete di una camera di Enrico II nel Louvre di Parigi (sec. XVI).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Parte superiore di un appoggiatoio in bianco ed oro nella camera di Enrico II al Louvre in Parigi (metà del sec. XVI).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2. 4. 5. 3.

1. Formella nel Portale della Chiesa di S. Eustachio a Parigi (sec. XVI). — 2. 3. Ornamenti nelle stile detto di Enrico III°. 4. 5. Ornamenti nel Louvre di Parigi (sec. XVI).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

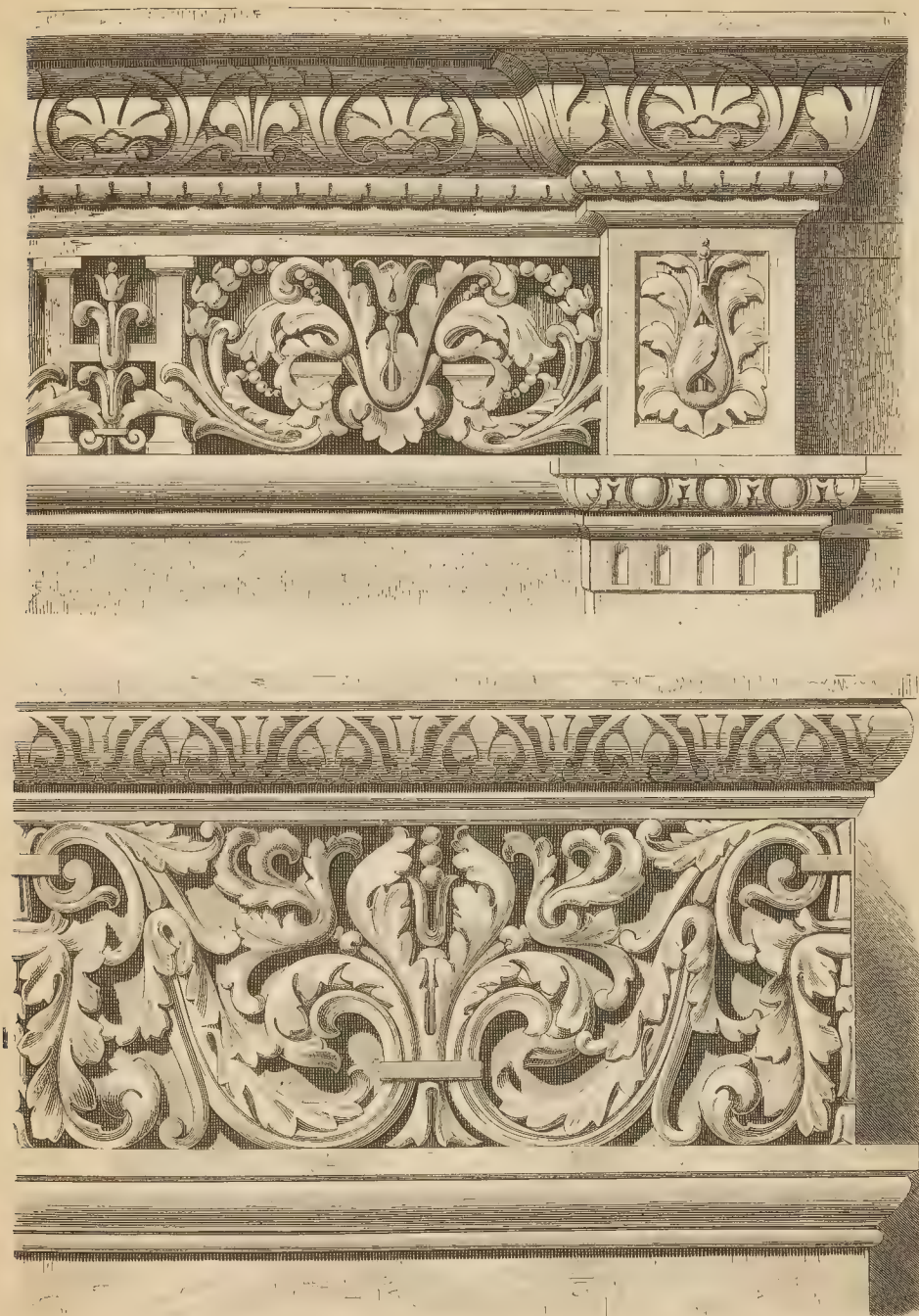
1.

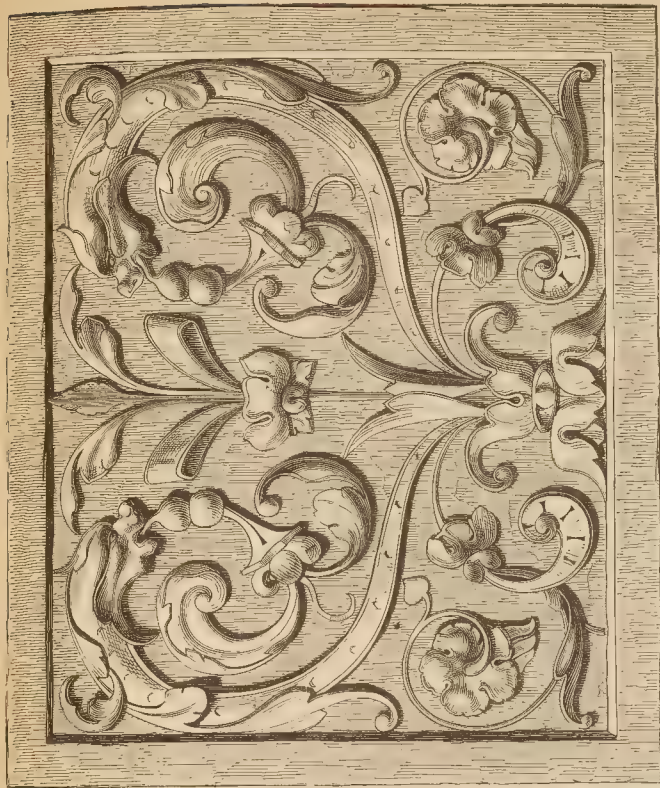
2.

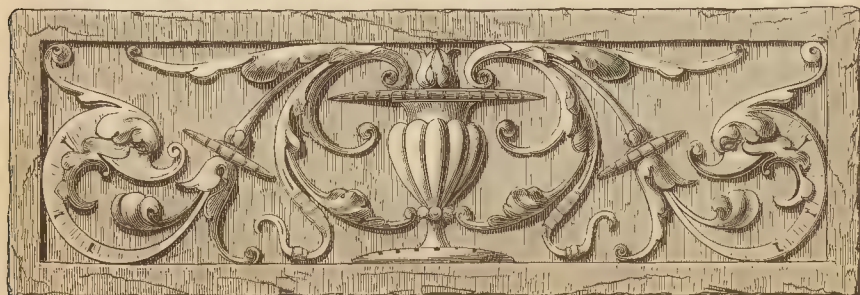
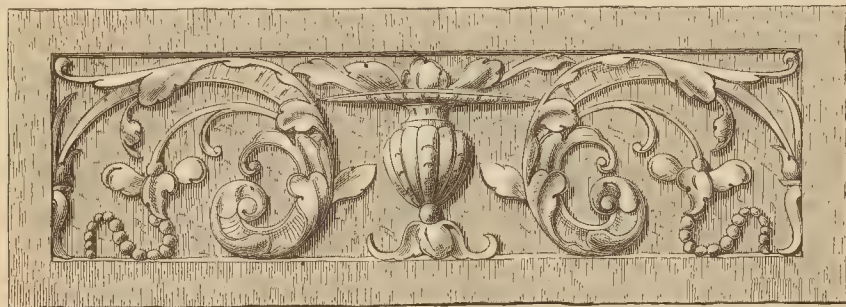
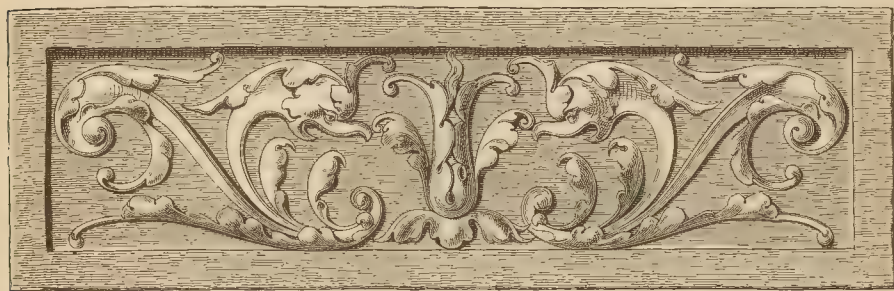
3.

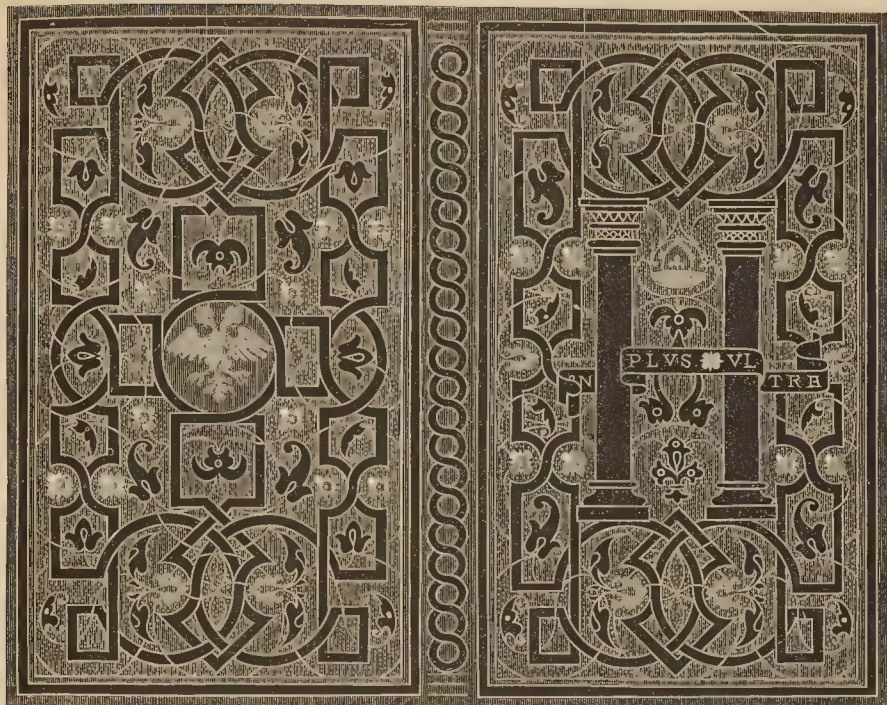
1. Formella nel portale della Chiesa di S. Eustachio a Parigi (sec. XVI).
2. Fiore nella Chiesa di S. Luigi (sec. XVII)

3. Fregio nel Louvre (sec. XVI).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Sopraornato di finestra e fregio nel Louvre di Parigi (metà del sec. XVI).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Formelle intagliate in legno nella Chiesa di Essomes-Aisne (sec. XVI).

ULRICO HOEPLI
MILANO

Intagli in legno nella Chiesa di Essomes — Aisne.

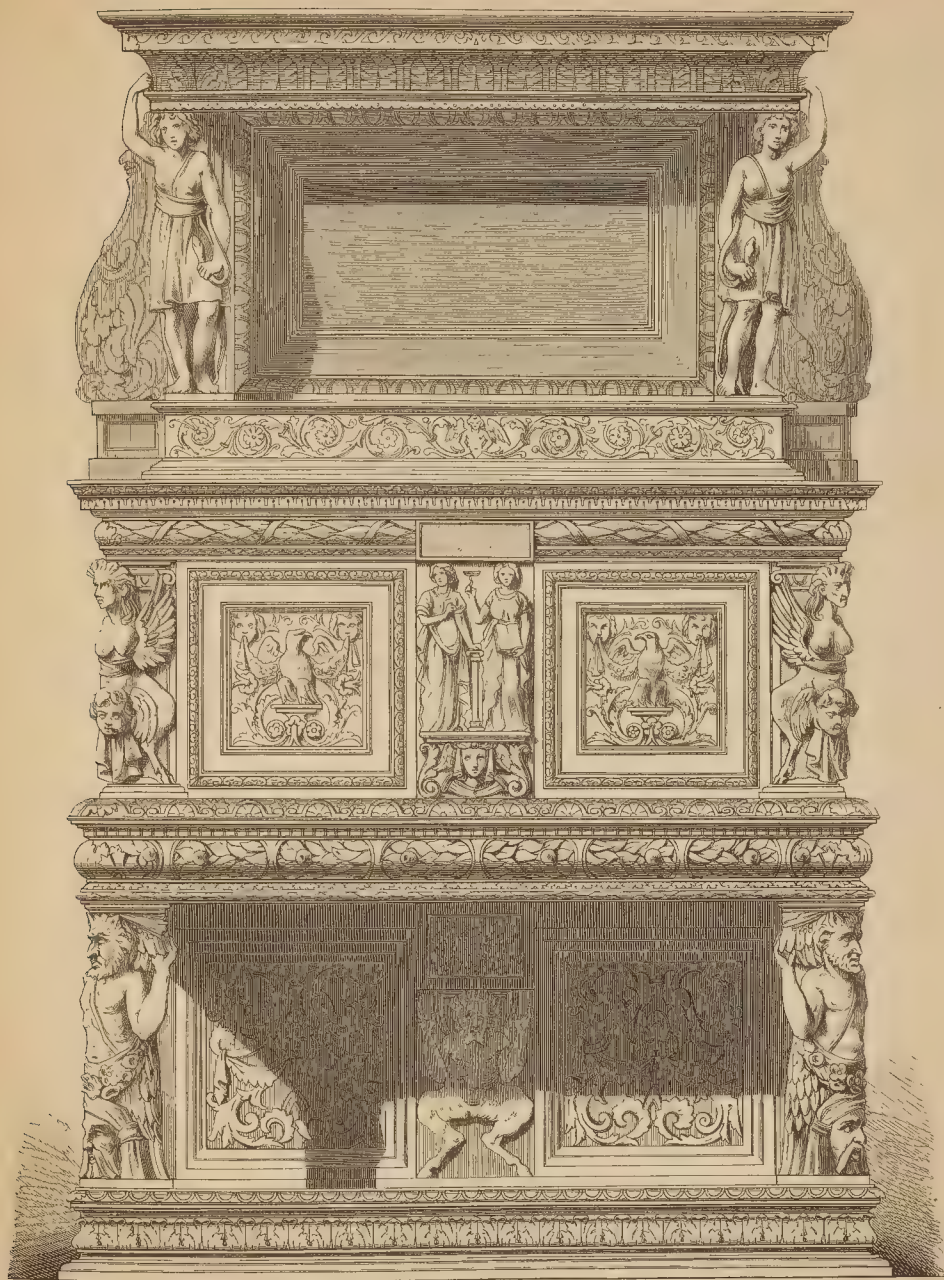
ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

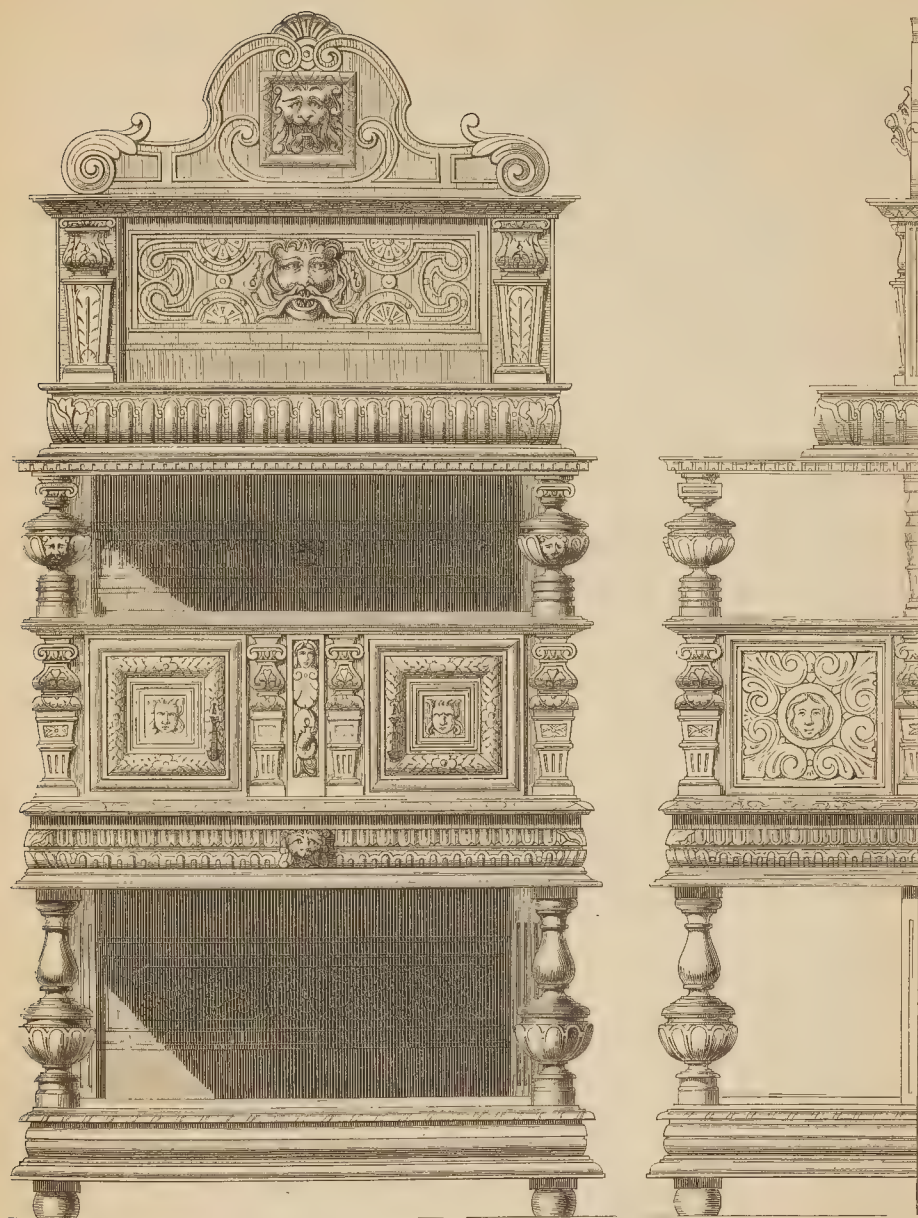
2.

1. Legatura in cuoio con impressioni in oro, per un Manoscritto in pergamena, nella Biblioteca imperiale di Vienna (sec. XVI).
2. Coperta in cuoio di un libro nel Museo di South Kensington di Londra (Rinascimento francese, anno 1551).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Campioni di stoffe delle fabbriche di Lione (sec. XVI e XVII).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Mobile di maniera francese, nel Museo di Kensington (1560).

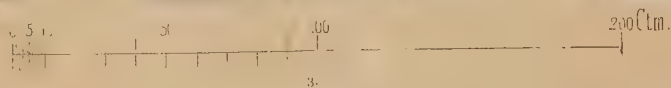
ULRICO HOEPLI
MILANO.

Mobile eseguito in Normandia e serbato nel Museo di Kensington a Londra (1580).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

200 Ctm.

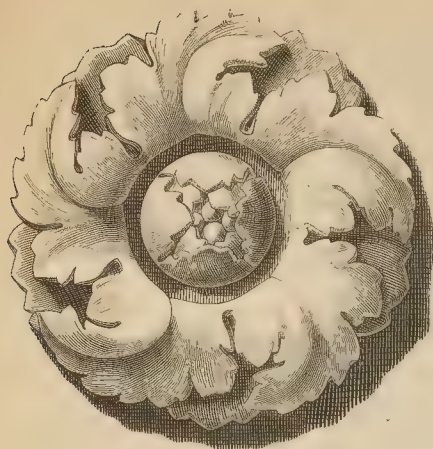
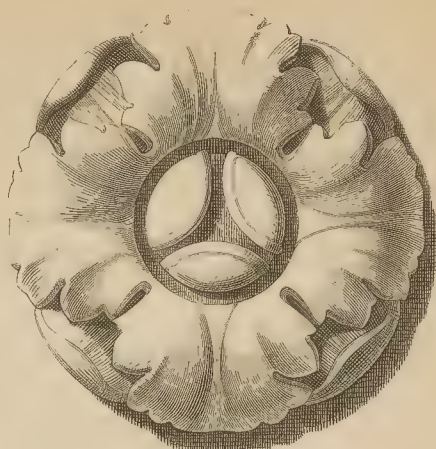
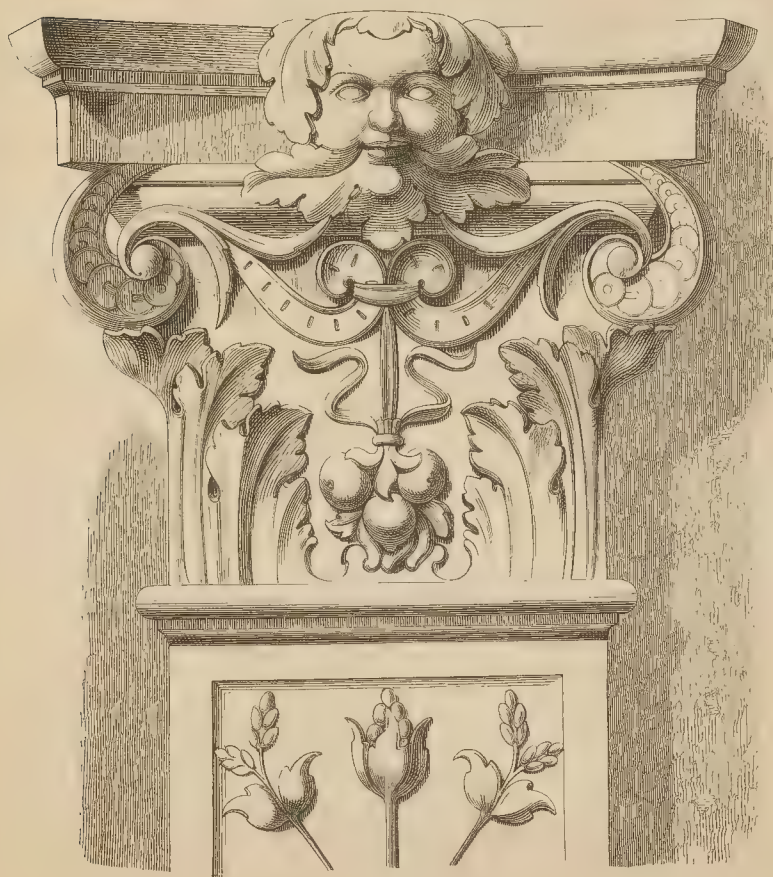
3.

1. Mensola nel Castello di Heidelberga (principio del sec. XVII). — 2. 3. Mensola e camino nella casa di Agnese Sorel ad Orléans (metà del sec. XVI).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

1. Sopraornato di finestra nel gia Palazzo dei Sully (sec. XVII). — 2. Archivolto nel portale della Chiesa di S. Stefano del Monte in Parigi (sec. XVI).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1. 2.

3.

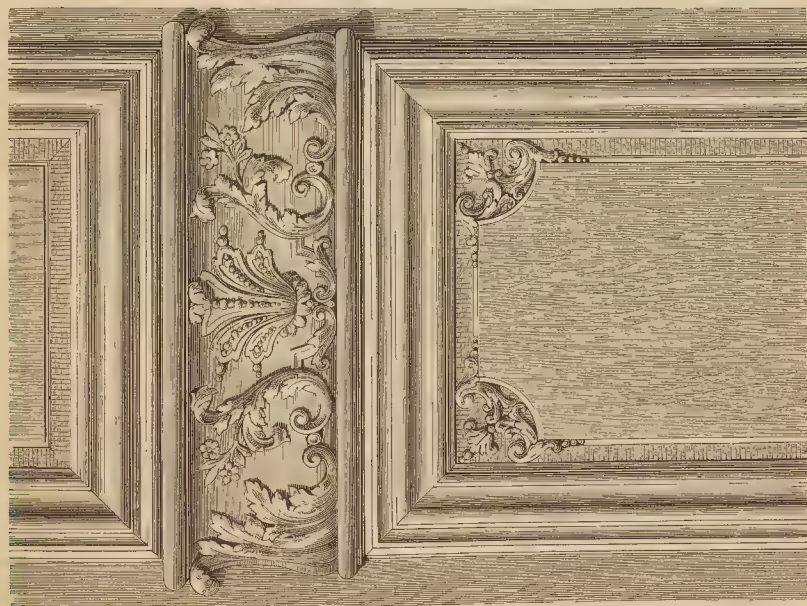
1. 2. Rosoni nello stile di Luigi XIII (1610—1643). — 3. Capitello di pilastro nel monumento di Luigi XII in St. Denis (sec. XVI).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Parti di cancelli in ferro nella Chiesa di S. Ouen a Rouen.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Stoffa in seta di fabbrica spagnuola (sec. XVII).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Dettagli di una porta intagliata in quercia a Parigi nello stile detto di Luigi XIV.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

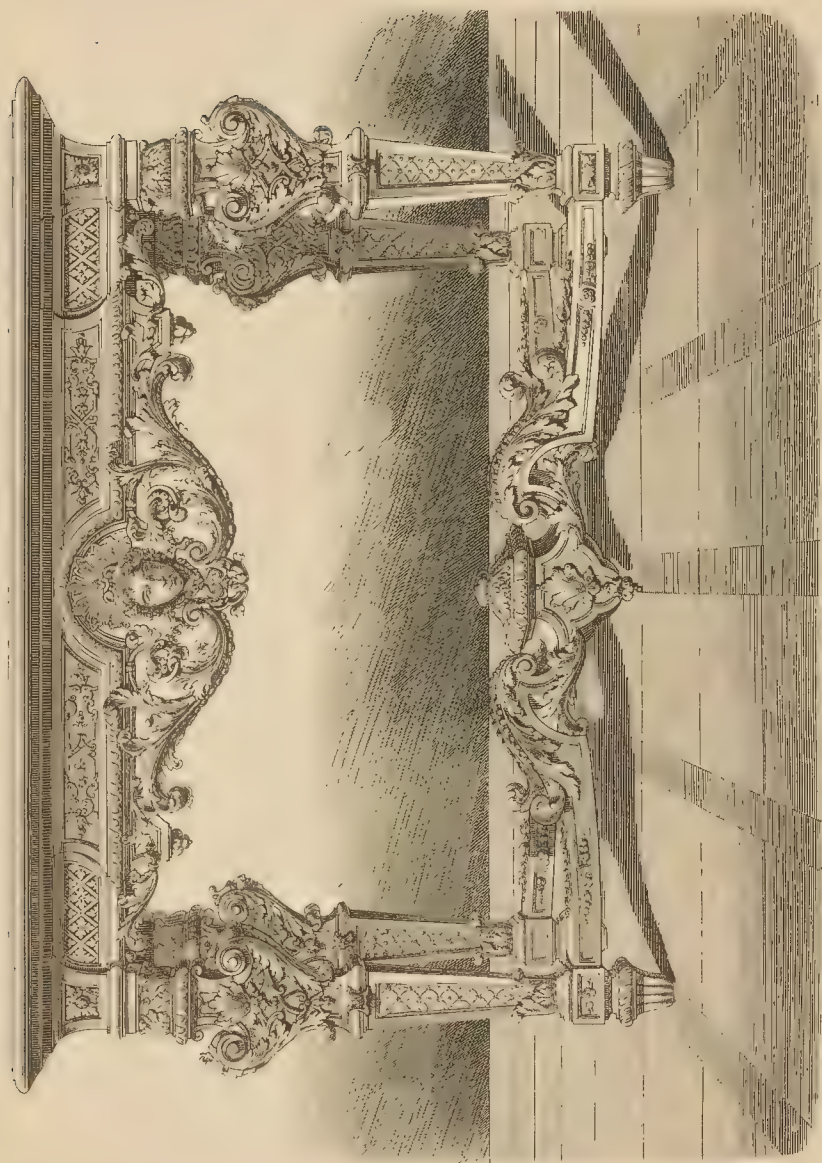
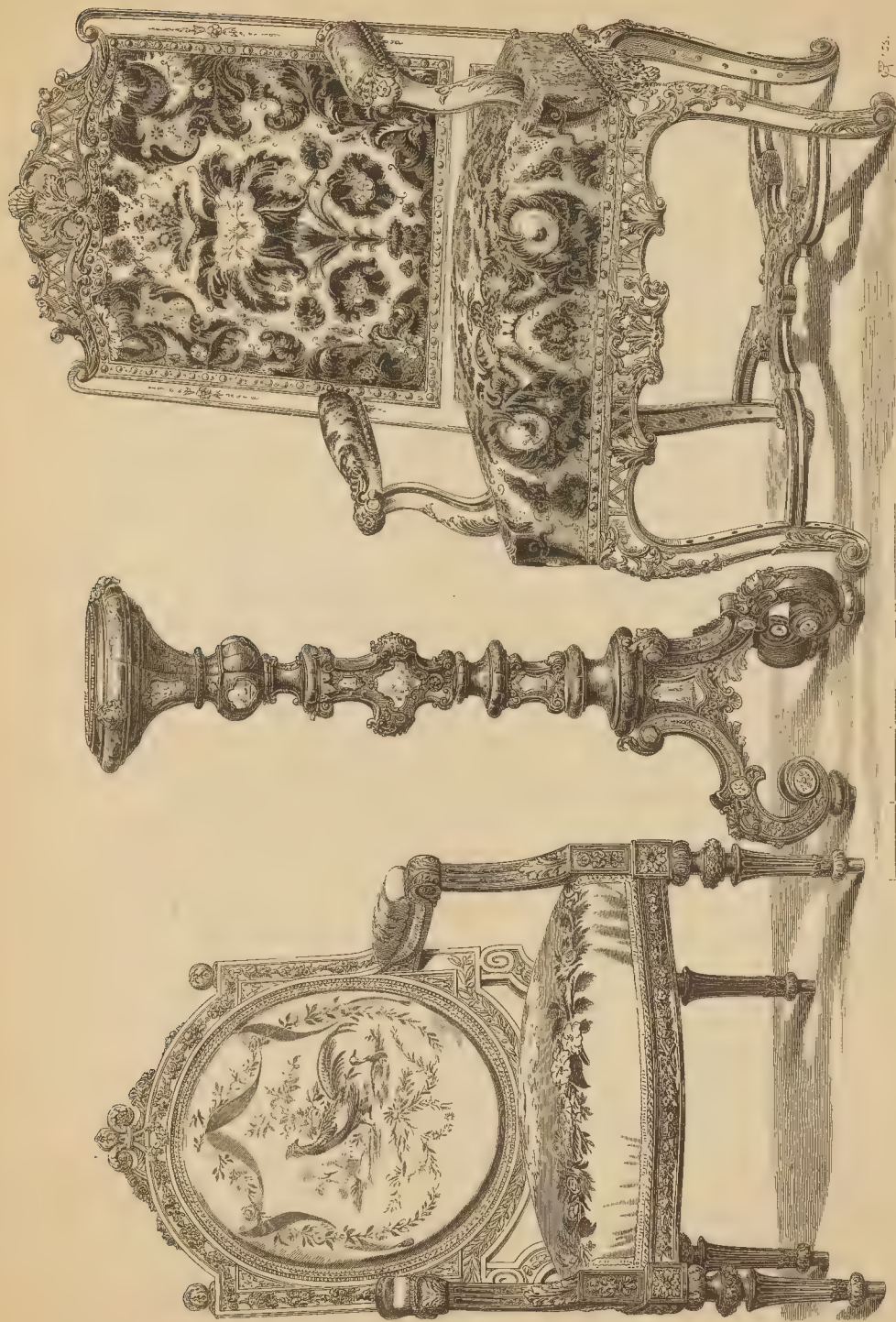
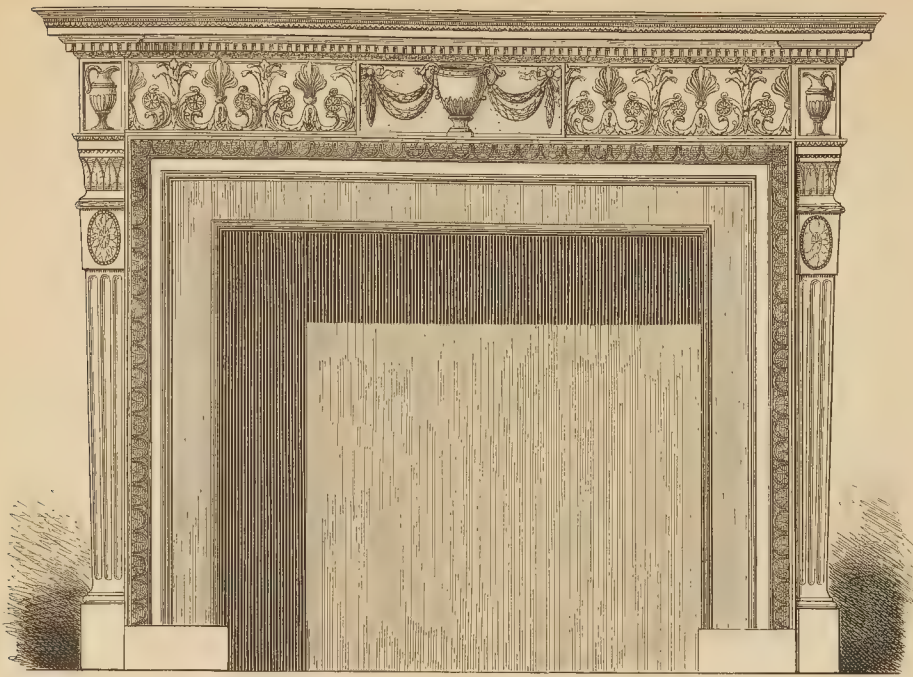
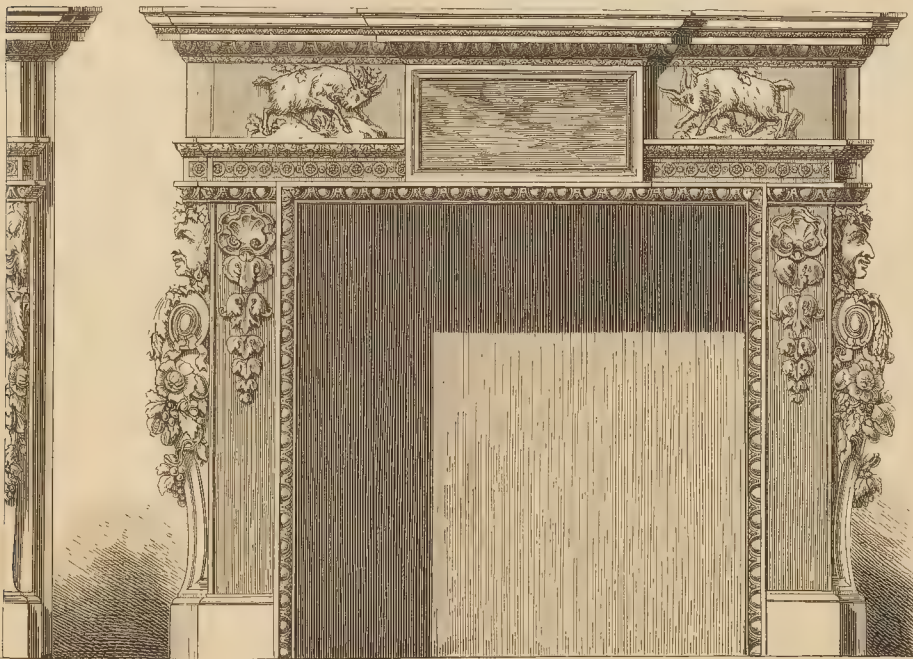



Tavola del tempo di Luigi XIV nel Castello di Bercy presso Parigi.

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Poltrone e piccolo tavolino nella Reale Residenza di Monaco (sec. XVIII).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Ornamenti in istucco nel Castello detto Solitude a Stuttgart (sec. XVIII).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

1.

2.

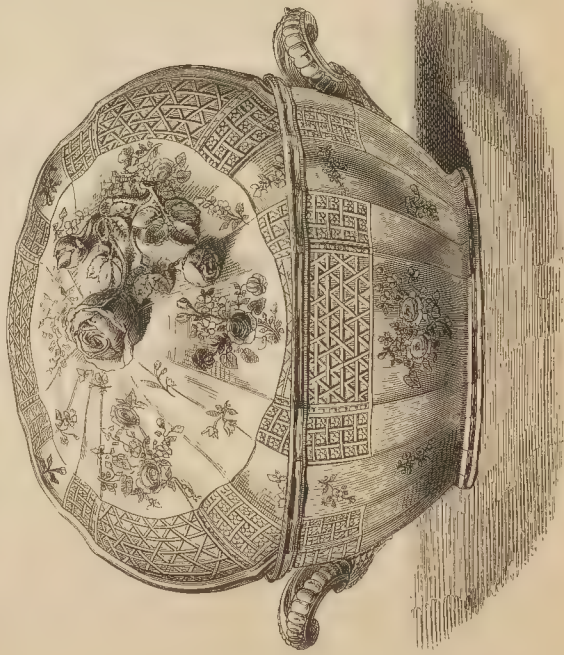
1. Camino di lavoro inglese (sec. XVIII). — 2. Camino nel Circolo delle Arti a Londra (principio del sec. XVIII).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Ornamenti di soffitto in istucco, composti da Giocondo Albertolli per un Palazzo di Milano (principio del sec. XVIII).

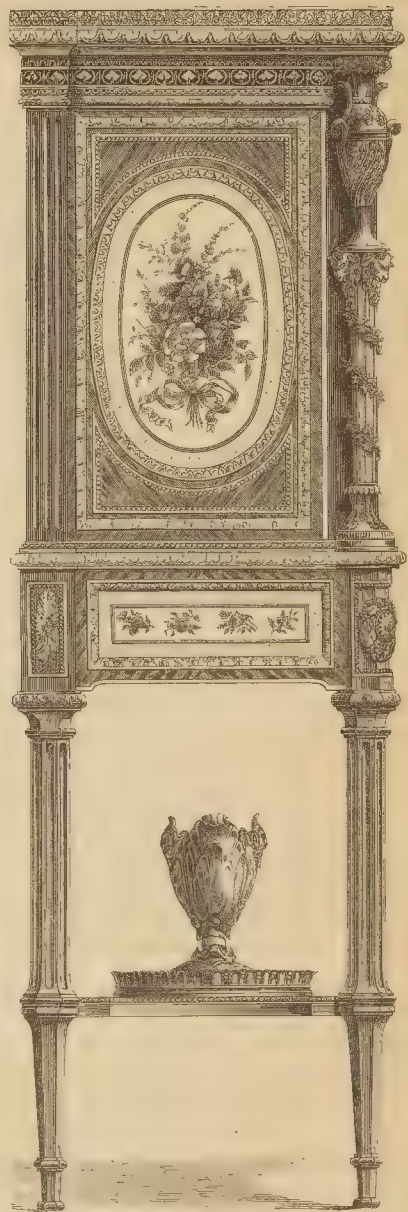
ULRICO HOEPLI
MILANO.

Fregi in istucco nel palazzo della Corte Reale a Milano, composti da Giocondo Albertolli (principio del sec. XIX).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Vasellame in porcellana della fabbrica già imperiale di Vienna (sec. XVIII).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Vasi, tazze e sottocoppe della cessata fabbrica imperiale di Porcellane in Vienna (sec. XVIII).

ULRICO HOEPLI
MILANO.

Armadio (sec. XVIII.)

ULRICO HOEPLI
MILANO.